DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

1. FOLGE

In Neuauflage herausgegeben und kritisch revidiert von Hans Joachim Moser

4. BAND

VERLAG
BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN



1958



AKADEMISCHE
DRUCK- U. VERLAGSANSTALT
GRAZ

DENKMÄLER
DEUTSCHER TONKUNST

1. FOLGE

Herausgegeben von der Musikgeschichtlichen Kommission unter Leitung des wirkl. geh. Rates Dr. theol. und phil. Freiherrn von Liliencron

4. BAND

JOHANN KUHNAUS KLAVIERWERKE

VERLAG
BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN



1958



AKADEMISCHE
DRUCK- U. VERLAGSANSTALT
GRAZ

JOHANN KUHNAUS

KLAVIERWERKE

Herausgegeben von Karl Päsler

In Neuauflage herausgegeben
und kritisch revidiert von Hans Joachim Moser

VERLAG
BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN



1958



AKADEMISCHE
DRUCK- U. VERLAGSANSTALT
GRAZ

Druck: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz

Printed in Austria

VORWORT.

IT dem vorliegenden Band erscheinen in kritischer Neuausgabe die Klavierwerke eines Tonmeisters, dessen Name bis heute nicht vergessen ist, dessen Kompositionen aber nur wenige kennen. Seiner 1692 veröffentlichten Sonate in B, welche der Ausgangspunkt für die Geschichte der deutschen Klaviersonate wurde, und den sieben weiteren, 1696 erschienenen Sonaten verdankt Johann Kuhnau den Ruhm, der erste Deutsche zu sein, welcher Klaviersonaten geschrieben hat. Als Komponist reich begabt, beinahe noch bedeutender oder berühmter durch seine phänomenale Vielseitigkeit, stand er um die Wende des 17. Jahrhunderts und darüber hinaus in hohem Ansehen; für uns erweckt er noch besonderes Interesse, weil er als Kantor an der Thomasschule in Leipzig der unmittelbare Amtsvorgänger Seb. Bachs war[1]). Mit vielen anderen, mehr oder minder bedeutenden musikalischen Talenten teilte Kuhnau das Geschick, den grössten Meistern, die als Heroen der Tonkunst die Musik zu ungeahnter Blüte, die Kunstformen zur höchsten Entwicklung gebracht haben, Tribut zahlen zu müssen. Vor dem unsterblichen Ruhm eines Händel und Bach musste auch sein Stern erbleichen, und so fielen Kuhnaus Kompositionen ziemlich schnell der Vergessenheit anheim; vielleicht trug dazu bei, dass sein hartnäckiger, aber erfolgloser Kampf gegen die »à-la-modische« Musik und das »wilde Operistenwesen« seinem Ansehen und Einfluss nicht zum Vorteil gereichte.

Hat sich die Geschichtsforschung der Aufgabe nicht entzogen, die Thatsachen ins rechte Licht zu setzen und auch dem hervorragenden Talente eines Kuhnau einen Ehrenplatz in der Geschichte der Musik anzuweisen, so soll die Neuausgabe seine Klavierwerke, wie sie es verdienen, zu neuem Leben wiedererwecken, auch der Geschichtsforschung das Material leichter zugänglich machen, dessen diese bedarf, um noch näher den Einfluss zu ergründen, den Kuhnau selbst auf die grössten Meister der altklassischen Zeit, Händel und Bach, ausgeübt hat[2]), endlich zur Entscheidung der

---

1) Am 6. April 1660 in dem »Zinn-Berg-Städtgen Geysingen« am Erzgebirge, bei Altenberge-Dresden, geboren, begann er frühzeitig unter Leitung bewährter und berühmter Männer seine musikalischen Studien, daneben und auch nach ihrem Abschluss auf gediegene wissenschaftliche Ausbildung bedacht, erwarb er sich bei unermüdlichem Eifer und grosser Begabung in Sprachen (Italienisch, Französisch, Hebräisch, Griechisch und Latein), Mathematik, Rechtskunde und Musikwissenschaft solch gründliche Kenntnisse, dass ihn allein schon sein Bildungsgrad weit über seine Berufsgenossen erhebt und Gerber (Lexikon 1790) ihn zu den grössten Gelehrten rechnen konnte, welche die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts aufzuweisen hat. Seit 1684 Organist an der Thomaskirche in Leipzig, seit 1701 Thomaskantor und Universitätsmusikdirektor, fand er neben seinem Dienst Zeit, u. a. als Musikschriftsteller sich zu bethätigen (stark satirisch, witzig, zuweilen geschwätzig), Übersetzungen italienischer und französischer Werke zu liefern, ja auch als Advokat sich beliebt zu machen. »Jur. Pract.« nennt er sich erst 1696 am Schlusse der Vorrede zu den »*Frischen Clavierfrüchten*«, noch nicht in der »Clavier-Übung«; am 21. Dez. 1688 hatte er bereits seine Dissertation »De Juribus circa Musicos Ecclesiasticos« öffentlich verteidigt. Am 5. Juni 1722 starb Kuhnau in Leipzig, bis zu seinem Tode in Amt und Würden, eine hochgeachtete Persönlichkeit. Sein satirischer Musikroman »Der Musikalische Quack-Salber« (1700) ist 1899 (Berlin, Behr) in einer von Kurt Benndorf besorgten Neuausgabe erschienen.

2) Spitta (»Seb. Bach«) hat auf einige Fälle hingewiesen, wo *Bach* von Kuhnau angeregt und direkt beeinflusst wurde, Seiffert (»Geschichte der Klaviermusik«, 1899) in vortrefflicher Ergänzung Spittas auf weitere stilistische Beeinflussungen und thematische Entlehnungen aufmerksam gemacht, die neben *Bach* u. a. vornehmlich *Händels* Kompositionen zeigen, trotzdem bleibt die endgiltige Feststellung des Einflusses, den Kuhnau speziell auf *Händel* ausgeübt hat, noch eine schöne Aufgabe. Händels musikalische Ausdrucksweise bekundet eine ganz besondere Vor-

noch nicht gelösten Frage anregen, welche Tonmeister auf Kuhnau im allgemeinen und welche speziell auf seine Sonatenkomposition bestimmend eingewirkt haben[1]).

Als Komponist war Kuhnau ziemlich fruchtbar. Fehlt ihm zwar die tiefe, überwältigende Macht, die schöpferische Kraft eines Bach, Beethoven und Mozart, das Grossartige und Ergreifende, so erfreut er doch durch Geist und Sinnigkeit bei freundlichem Grundzug seiner Werke. Seine Schreibweise ist leicht und zwanglos, ohne oberflächlich zu sein, auch in seinen Fugen, mit denen er klassische Muster geschaffen hat; als solche galten seine Fugensätze lange Zeit, in gleicher Frische wirkend sind sie es, »wenn man mehr die Klarheit und Eleganz als Reichtum und Tiefe in Betracht zieht[2])«, noch heut trotz Bach, der alles überflügelte, was vor und nach ihm darin geleistet wurde. Kuhnau wendet auch, zum ersten Mal, in gewissen bewegten Sätzen eine homophone, doch harmonisch reich ausgestattete Schreibart an, die im Klaviersatz bisher nicht bekannt war, auch einstweilen ohne Nachahmung blieb.

Als Kirchen-Kantaten-Komponist und in seiner, wie die Kantaten, im älteren Stil gehaltenen Markuspassion hat er Tüchtiges geleistet, ebenso verstand er sich sehr wohl auf den Motettenstil des 17. Jahrhunderts, einen freien konzertierenden Kirchenstil; für Orgel scheint er wenig komponiert zu haben. Seine Hauptbedeutung liegt auf dem Gebiete der Klaviermusik, darum nimmt er in der Geschichte der deutschen, speziell der mitteldeutschen Klaviermusik eine hervorragende Stellung ein. Bewährt sich Kuhnau in seinen 14 »*Partien*« der »*Klavier-Übung*« als gediegener Vertreter und eifriger Förderer der Suite, erweckt er mit deren Präludien, soweit sie sich als »älteste Vorläufer der modernen Klavieretude« erweisen, lebhafteres Interesse, zeigt er ferner schon hier seine Stärke in Fugen und Doppelfugen und überrascht er uns bei anderen Sätzen jener Partien durch tieferen Gehalt oder erfrischende Anmut, aussergewöhnliche Gewandtheit und Fluss in der Technik des Satzes bei besonders glücklicher Erfindung und höherem Schwunge eines Themas, so besteht doch sein Hauptverdienst in der Schöpfung der deutschen Klaviersonate (älterer Zeit); er vollzog sie durch Übertragung der italienischen Kammersonate auf das Klavier allein. Der Zusammenhang der Kuhnauschen Klaviersonate mit der Violinsonate ist durch die Vorrede zum 2. Teil der Klavierübung bezeugt, die freiere Art der Anordnung und Zahl der Sätze lässt den Grundriss der italienischen Sonate, vornehmlich die Anlehnung an die ältere italienische Violinsonate erkennen[3]), nur zuweilen ist die viersätzige Corellische Form gewählt.

Die vier in Kupferstich herausgegebenen Klavierwerke, welche Kuhnau als den bedeutendsten Vertreter mitteldeutscher Klaviermusik am Anfang des 18. Jahrhunderts erscheinen lassen, wurden im Zeitraum von 11 Jahren veröffentlicht. Während sein erstes Werk, *Klavier-Übung*, Teil 1, 1689, ausschliesslich Suiten *(Partien)* enthält[4]), fügt er als Anhang dem zweiten Werk, *Klavier-Übung*, Teil 2, 1692[5]), die schon erwähnte Sonate in B bei; ihr Aufsehen und Beifall be-

---

liebe für Kuhnau, in dieser Beziehung sind namentlich die frischen Klavierfrüchte hochinteressant; denn sie enthalten eine ganze Anzahl von Themen und Motiven, die Händel in seinen Kompositionen (auch Opern, Oratorien und Konzerten) verarbeitet und zu höherer Bedeutung gestaltet hat, Beweises genug, wie hoch Händel Kuhnau schätzte. Shedlock endlich (»The Pianoforte Sonata«, London 1895 Methuen & Co.) hat u. a. Reminiscenzen an Kuhnau hervorgehoben, die sich bei *Mozart* und *Beethoven* finden.

1) Spitta (Vorlesung) verwies auf Übereinstimmung in der Form mit Sonaten von *Bassani* (Lehrer von *Corelli*) und *Rosenmüller* (Sonaten 1682), Seiffert, a. a. O., im allgemeinen Kuhnaus Abhängigkeit durch den Nachweis doppelter Verwendung eines Themas von *Pachelbel* (1653—1706) feststellend, vermutet im speziellen den Einfluss Bassanis und verneint *Pasquini* (1637—1710), Lehrer von Joh. Philipp Krieger, als Vorbild, Shedlock, a. a. O., Pasquini als Vorgänger von Kuhnau in der Komposition von Klaviersonaten bezeichnend, behauptet den Einfluss von *Albrici* (Gönner Kuhnaus in Dresden), *Corelli* (geb. 1653), *Froberger* (gest. 1667) und Dietr. *Becker*. Nach der Darstellung Shedlocks kommen für den endgiltigen Nachweis, wie Kuhnau zu seiner Klaviersonate und ihrer Form gelangte, in Betracht von älteren Komponisten die Kammersonaten eines *Banchieri* (1611), *Turini* (1624), *Farina* (1628), von jüngeren die eines Dietrich *Becker* (1668), Giov. Maria *Bononcini* (1669 »Varii fiori del Giardino Musicale«. . . .), *Vitali* (1677), *Legrenzi* (1677), *Bassani*, *Corelli* (1683) und Agostino *Steffani* (1683); Dietrich Becker ist nach Shedlock als Vorläufer von Kuhnau ganz besonders bedeutend.

2) Spitta (»Seb. Bach«.)

3) *Bassani* Vertreter dieser Form.

4) Sämtlich in ut, re, mi, d. h. in Dur.

5) Sämtlich Suiten in re, mi, fa, d. h. in Moll.

stimmte Kuhnau, nach Erscheinen der 2. Auflage des 2. Teils der Klavierübung (im Jahre 1695) ein grösseres Sonatenwerk zu planen. Wie er in der Vorrede sagt, veranlasste ihn die fleissige Nachfrage nach den 1695 im Leipziger Catalogo versprochenen »*Frischen Klavier-Früchten*«, unter diesem Titel schon im Frühjahr 1696 sieben, in der erstaunlich kurzen Zeit von einer Woche komponierte Sonaten folgen zu lassen. Der erste Teil der *Klavier-Übung* erschien bereits 1695 in letzter Auflage, vom zweiten Teil dagegen wurden nach der 1695 mit jenem gleichzeitig besorgten zweiten Ausgabe noch zwei Auflagen notwendig, 1703 und 1726, wohl eben wegen jener ersten Sonate. Die *Frischen Klavier-Früchte*, deren Titel und eigenartige Ausdrücke in der Vorrede an die 1668 in Hamburg erschienenen »*Frühlings-Früchte*« von Dietrich Becker erinnern, dreisätzige Sonaten für Violinen etc. mit basso continuo, fanden solchen Anklang, dass fünf Auflagen vorhanden sind (1696, 1700, 1710, 1719, 1724). Kuhnau legte mit jener Sonate in B und der in den Klavierfrüchten fortgesetzten Sonatenkomposition »den ersten Grund zur deutschen Klaviersonate« und vollbrachte damit »eine für die Geschichte der deutschen Klaviermusik epochemachende That«[1]).

Das vierte und letzte Klavierwerk, die sogen. Biblischen Historien, veröffentlichte Kuhnau im Jahre 1700; er nennt sie wie sein drittes Werk Sonaten, obschon sie mit den ersten acht Sonaten nur den Stil allenfalls gemeinsam haben. In der Form, Anordnung und Zahl der Sätze sind sie grundverschieden von der eigentlichen Sonate und ausschliesslich bedingt durch die Wahl des biblischen Stoffes und der besonders geeigneten Situationen. Mit diesem letzten Klavierwerk, das er als einen Versuch aufgefasst wissen wollte, wurde Kuhnau »der wichtigste Vertreter deutscher Programmmusik in älterer Zeit«. Die biblischen Historien, neue Auflage 1710, erregten vielleicht schon mit dem Aussergewöhnlichen des Stoffes und der Tendenz bedeutendes Aufsehen; von grosser schöpferischer Kraft zeugend und »eine Fülle geistreicher Einfälle« enthaltend, sind diese sechs Sonaten aber auch musikalisch so reizvoll und »interessant, dass sie noch heut jedem verständigen Spieler Genuss bereiten« und neben den Partien und Klavierfrüchten viel mehr Beachtung verdienen, als sie bisher in Deutschland gefunden haben[2]). Gerechter gegen Kuhnau war Frankreich und England: Farrenc veröffentlichte im 3. Band von »le Trésor des Pianistes« (1861) beide Teile der Klavierübung und die frischen Klavierfrüchte, Shedlock hat 1895 mit der Neuausgabe der biblischen Historien begonnen[3]). Diese für uns Deutsche beschämende Thatsache könnte allein schon genügen, um in der Pietät gegen einen unserer hervorragenden Tonmeister nicht länger zurückzustehen, Kuhnaus Klavierkompositionen verdienen es aber auch im vollsten Masse, durch eine vollständige Neuausgabe ihre einstige Bedeutung wiederzugewinnen und neuem Leben entgegengeführt zu werden.

Die alten Originaldrucke sind sehr selten geworden, von ihren verschiedenen Auflagen anscheinend nur sehr wenige Exemplare erhalten geblieben, z. T. ist nur ein einziges bekannt. Für die vorliegende Neuausgabe standen Exemplare aller bekannt gewordenen Originalauflagen zur Verfügung, dadurch wurde eine sorgfältige Prüfung und Vergleichung der in Betracht kommenden Originaldrucke ermöglicht, und es liess sich dabei im besonderen die nach den in Berlin vorhandenen Originalen angefertigte Kopie des Notenteils ergänzen und verbessern, wo es geboten schien.

Kuhnaus Klavierübung, Teil 1, in erster Auflage 1689 erschienen, wurde nach einem Exemplar der letzten Auflage vom Jahre 1695 kopiert[4]), zur Vergleichung konnten zwei Exemplare erster Ausgabe[5]) und das früher A. G. Ritter, jetzt Scheurleer im Haag gehörende Exemplar[6]) benützt werden. Hierbei hat sich die bisherige, auf dem Kupferstich der Kuhnauschen Klavier-

1) Ph. E. Bach, der Schöpfer der modernen Klaviersonate.

2) Die vorhandenen deutschen Neuausgaben (in Sammelwerken von Kompositionen älterer Meister bei C. F. Becker, J. Fischhof, Pauer, Köhler) beschränken sich auf wenige Stücke.

3) Bisher sind die beiden ersten Sonaten erschienen.

4) Exemplar der Kgl. Bibliothek Berlin. Die unveränderte Vorrede ist mit der Jahreszahl 1689 versehen, nur das Titelblatt trägt die Zahl 1695.

5) Exemplar der Stadtbibliothek Leipzig und der Hofbibliothek Wien.

6) Ritter hat das verloren gegangene Originaltitelblatt, ebenso die fehlenden Seiten (N°. 16, 17, 34 und 79) ergänzt, seine Angabe der Jahreszahl 1689 auf dem Titelblatt ist nur z. T. berechtigt. Siehe weiter unten.

werke fussende Annahme, dass spätere Auflagen von der Klavierübung, Teil 1, auch Teil 2, ebenso von den Klavierfrüchten und biblischen Historien lediglich neue Abzüge der ersten Ausgabe seien, als nur bedingt zutreffend erwiesen. Zwar bei den Klavierfrüchten durchaus berechtigt und im ganzen auch für den zweiten Teil der Klavierübung und die biblischen Historien giltig, da an deren Platten nur wenig auffällige Änderungen vorgenommen worden sind, muss sie doch bezüglich des ersten Teils der Klavierübung wesentlich eingeschränkt werden; denn hier liegen sehr bemerkenswerte Abweichungen vor, die aus dem Urteil Kuhnaus über den ersten Teil der Klavierübung [1]) verständlich sind. Beide Teile der Klavierübung erschienen im Selbstverlag, Kuhnau konnte daher jederzeit ganz nach Belieben Verbesserungen der Platten vornehmen lassen, ja es scheint, dass er manchmal selbst die Hand angelegt hat.

Die Untersuchung der Änderungen und nicht immer gelungenen Verbesserungen im ersten Teil der Klavierübung hat folgendes ergeben. Das Exemplar der Leipziger Stadtbibliothek ist das älteste unter den geprüften, da es auffallend wenig Accent-, Mordent- und Trillerzeichen enthält; noch sparsame, doch schon häufigere Anwendung der »Strichlein« zeigt das Wiener Exemplar, zwar ebenfalls die Zahl 1689 auf dem Titelblatt tragend, aber bereits auf eine Revision und Verbesserung der Platten deutend. Während in diesen beiden Exemplaren die zum Notenstich nicht benützten Liniensysteme leer geblieben sind, haben sie im späteren Ritter-Scheurleerschen Exemplar, wie in der letzten Ausgabe von 1695, hübschen Schmuck erhalten, Arabesken in Form von Blumen, Blättern, Engelgestalten und dgl., welche eine sorgfältige Herstellung vermuten lassen. Möglich, dass Kuhnau vor der ersten Auflage des zweiten Teils der Klavierübung, welcher in allen seinen Ausgaben ähnlich ausgeschmückt ist, auf den Gedanken kam, Teil 1 ein besseres Aussehen zu geben, möglich aber auch, dass er durch Teil 2 bestimmt wurde, bei der Neuauflage des ersten das Gleiche nachholend zu thun [2]). Neben den kleineren oben schon vermerkten Änderungen, reichlicherer Anzeigung von Accent-, Mordent- und Trillerverzierungen, gelegentlich anderer Stellung der ersteren beiden oder Veränderung des Schriftzeichens für den Triller [3]), vereinzelt umgekehrter Stielung einer Note, auch Hinzufügung einer neuen Note [4]), lässt sich die Herstellung und Verwendung einer neuen Platte [5]) u. a. konstatieren, stellenweis auch grössere Sorgfalt in der Notenschrift, die vielleicht auf einen neuen geschickteren Notenstecher oder besseres Handwerkszeug [6]) schliessen lassen. Erwähnung verdienen ferner die Fälle, wo erst vorhandene Accentverzierungen in den beiden späteren Auflagen beseitigt sind; manchmal weicht die Ausgabe von 1692 [7]), öfter die letzte aus dem Jahre 1695 von allen andern ab. Auf ursprüngliche Stichfehler oder auf spätere Umänderung der »Strichlein« deutend steht bald //, wo die frühere Auflage nur / enthält, bald /, wo die frühere // angiebt [8]), endlich haben Noten hier Punkte, dort nicht und umgekehrt; alles Anzeichen dafür, dass Kuhnau auf möglichste Vervollkommnung und Korrektheit bedacht war. Er sagt ja auch in der Vorrede zum zweiten Teil der Klavierübung, dass der Kupferstich und Druck viel besser geraten sei als im ersten Teil.

Für den zweiten Teil der Klavierübung diente der Kopie als Vorlage die zweite Aus-

---

1) Vorrede zum zweiten Teil.

2) Je nachdem ist also das Ritter-Scheurleersche Exemplar vor 1692, dem Jahre der ersten Ausgabe des zweiten Teils, oder 1692, oder nicht viel später, jedenfalls vor 1695 zu datieren. Überdies scheint es zusammengestellt zu sein, d. h. von Abzügen aus verschiedenen Jahren herzurühren; denn z. B. Seite 14 und 15 zeigt Verwendung der ältesten Platten, S. 18 und auch wohl 31 verweist auf neue Platten, 31 mindestens auf Abänderung der Platte, beide mit der Ausgabe von 1695 übereinstimmend, nicht mit der von 1689. Andererseits zählt nur die letzte Ausgabe richtig S. 77, 78, 79, wo die früheren 3 angeben 77, 79, 80, dagegen hat auch sie die Seitenzahl 28 in Spiegelschrift.

3) t. ist weitaus am meisten gesetzt, 4mal so oft als tr, im zweiten Teil der Klavierübung $5^1/_2$mal so oft, in den Klavierfrüchten $8^1/_2$mal so oft, nur in den biblischen Historien nicht viel häufiger als tr. Die naheliegende Annahme, das eine von den beiden Zeichen bedeute den Praller (𝆖), stösst auf Bedenken, da nur Launen des Komponisten, Kopisten oder Stechers vorzuliegen scheinen.

4) Auflage 1695 S. 74.

5) In Anmerkung 2 schon ein jeden Zweifel ausschliessender Fall erwähnt.

6) Die Noten zeigen die Verwendung des Stichels.

7) Gemeint ist das Ritter-Scheurleersche Exemplar.

8) Letzteres selten.

gabe vom Jahre 1695[1]); zur Vergleichung herangezogen wurden die Auflagen vom Jahre 1692[2]), 1703[3]) und 1726[4]). Da dieses Klavierwerk Kuhnaus im Stich »in vielen besser gerathen«, so war bei den Neuauflagen nicht durchaus eine Verbesserung nötig, aber ausser der nebensächlichen Änderung der Jahreszahl am Schluss der Vorrede sind auch an den Notenplatten nicht unwichtige Änderungen, wenn auch wenige, vorgenommen worden, und zwar zwischen der ersten und zweiten Ausgabe; die dritte und vierte Auflage gleicht der zweiten bis auf kleine, unbedeutende Änderungen durchaus.

Das dritte und vierte Klavierwerk Kuhnaus, ausschliesslich Sonaten enthaltend, erschien nicht, wie die Klavierübung, im Selbstverlag. Die Sonaten der Klavierfrüchte wurden nach der dritten Auflage[5]), vom Jahre 1710, übertragen, und zur Vergleichung konnten die übrigen Ausgaben, vom Jahre 1696[6]), 1700[7]), 1719[8]) und 1724[9]), geprüft werden. Wie schon oben bemerkt, sind die verschiedenen Auflagen der Klavierfrüchte sämtlich nach denselben unveränderten Notenplatten hergestellt, die Abzüge dabei jedoch nicht immer in gleicher Deutlichkeit gelungen, bei zweifelhaften Stellen ergaben dann aber die anderen Ausgaben oder ein noch eingesehenes Exemplar derselben Ausgabe[10]) das Richtige. Kleine Abweichungen liegen insofern vor, als man in den späteren Auflagen (von 1710 ab) mehr oder weniger die früher frei gebliebene Rückseite eines Blattes beim neuen Abzug benutzt hat[11]). Die letzte Ausgabe, vom Jahre 1724, im Notenstich unverändert, fällt endlich dadurch auf, dass Titel und Vorrede nicht in Kupfer gestochen, sondern gedruckt sind[12]); überdies ist, um Platz zu sparen, die in den bisherigen Auflagen vier Seiten umfassende Vorrede durch Anwendung zunächst (Seite 1) kleinerer, dann sehr kleiner Lettern auf zwei Seiten zusammengedrängt, wobei einige Wörter ausgelassen oder entstellt, andere in veränderter Orthographie oder abgekürzt wiedergegeben wurden. Unter den geprüften Ausgaben ist das einst dem berühmten Klavierpädagogen und bekannten Etudenkomponisten Cramer in London gehörende Exemplar erster Auflage besonders interessant, da hier, mit Bleistiftnotizen in englischer Sprache, auf Stellen in Händels Werken verwiesen wird, wo dieser Themen und Motive der Klavierfrüchte verarbeitet hat oder doch bald grössere, bald geringere Ähnlichkeit mit Kuhnau verrät[13]).

Die biblischen Historien scheinen nur zwei Auflagen erlebt zu haben, obgleich feststeht, dass der Komponist mit diesem Werk grossen Erfolg erzielte, wenn es auch an abfälliger Kritik nicht gefehlt hat[14]). Kuhnau war sich des Gewagten seines Unternehmens wohl bewusst, darum sucht er in der Vorrede die Bedenken zu beseitigen. Für die Kopie der biblischen Historien lag die Ausgabe vom Jahre 1710 vor[15]), verglichen wurde sie mit zwei Exemplaren erster Auflage (1700)[16]). Laut

---

1) Exemplar der Kgl. Bibliothek Berlin. Die Jahreszahl steht am Schluss der Vorrede, das Titelblatt ent-
hält in keiner Auflage die Jahreszahl. Walthers und Gerbers Angabe (Lexikon 1732, bezw. 1790), wonach der
zweite Teil der Klavierübung bereits 1689 erschienen ist, beruht auf Irrtum, wie die Einleitungsworte der Vorrede
beweisen; ebenso irrtümlich ist die häufig zu findende Annahme, dass der Klavierübung zweiter Teil 1695 in erster
Auflage mit der letzten des ersten Teils herauskam, denn das Ritter-Scheurleersche Exemplar giebt am Schluss
der Vorrede das Jahr 1692 an.

2) Exemplar von Ritter-Scheurleer; S. 77—81 nicht Originalstich, sondern von Ritter nachgeschrieben.

3) Exemplar der Kgl. Bibliothek Brüssel.

4) Exemplar der Hofbibliothek Wien. Auch diese Ausgabe hat den Vermerk »*In Verlegung des Autoris*«, obschon Kuhnau 1722 gestorben.

5) Exemplar der Kgl. Bibliothek Berlin.

6) Exemplar der Hofbibliothek Wien, einst J. B. Cramer in London, später dem Benediktinerstift Göttweig
gehörend. Als Verleger nennt dieses jetzt vielleicht einzige Exemplar der ersten Ausgabe (letzte Seite, No. 90, ge-
schrieben) Mieth & Zimmermann (Leipzig), die folgenden 3 Auflagen geben nur Zimmermann (aber Dresden & Leipzig)
an, die letzte Ausgabe (1724) erschien im Verlag von Zimmermann & Gerlach (Dresden & Leipzig).

7) Exemplar der Kgl. Bibliothek Brüssel.

8) Exemplar der Amalienbibliothek Berlin, Joach. Gymn.

9) Exemplar von Scheurleer, früher Ritter gehörend.

10) Exemplar der Stadtbibliothek Leipzig (1710).

11) Daher ist z. B. S. 10 oder 60 Rückseite von 9 und 59, nicht wie früher Vorderseite des nächsten Blattes.

12) Das Titelbild fehlt infolgedessen, aber auch Widmung und »Zu-Schrifft«.

13) Im Original S. 1, 3, 6, 7, 26, 30, 32 und 71. Näheres im Kritischen Kommentar.

14) Scheibel, »Zufällige Gedanken von der Kirchen-Musik« (Frankfurt und Leipzig, 1721) S. 18, mitgeteilt bei Seiffert, a. a. O., S. 252.

15) Exemplar der Bibliothek Kgl. Hochschule für Musik, Berlin.

16) Exemplar der Kgl. Bibliothek Berlin und Stadtbibliothek Leipzig.

Vorrede sind »die Noten nicht von einer, sondern unterschiedenen und zum Klavier ungewöhnten Händen auff das Kupffer gekommen«. Die dadurch entstandenen Mängel wären bei ihrer besonderen Art jedoch schwer in der Neuauflage zu beseitigen gewesen, darum hat Kuhnau nur wenige Verbesserungen vornehmen lassen, soweit nämlich falsche Noten oder falsche Notenwerte in der ersten Ausgabe vorhanden waren; mit der Abänderung ist auch nur begonnen worden, denn in Sonate 2—6 sind so manche Fehler unverbessert geblieben, wo eine Korrektur ebenso erwünscht sein musste, wie sie bei der ersten Sonate erfolgt ist.

Welches Prinzip nun die kritische Neuausgabe bezüglich des Notenteils bei den verschiedenen Originallesarten befolgt hat, wird bei der Besprechung der Kuhnauschen Notierungsweise und ihrer Übertragung in modernes Notensystem erläutert werden, vorher seien noch einige, den Neudruck des Textes, also Titelblätter, Widmung, Zuschrift und Vorreden, auch den Inhalt der beiden letzteren, sowie die Kupferstichbilder betreffende Mitteilungen und Bemerkungen gestattet. Die Titelblätter beider Teile der Klavierübung und das der Klavierfrüchte, die Vorreden der ersteren, ebenso das Kupferstichbild vom ersten Teil der Klavierübung[1]) und von den biblischen Historien sind nach Exemplaren erster Auflage photographisch nachgebildet worden[2]), alles übrige ist in möglichst ähnlichen Typen nachgesetzt. Inhaltlich geben Zuschrift und Vorreden willkommene Erläuterungen und beachtenswerte Winke, das Nachlesen sei daher noch besonders empfohlen; hier möge nur hervorgehoben werden, dass in den Klavierfrüchten die »Manier«, welche den Stücken der Klavierübung »Anmuth giebet«, mit dem Zucker verglichen wird, der »eine Frucht versüsset«[3]). Bei den biblischen Historien ist zunächst der italienische Titel bemerkenswert[4]), wonach diese Sonaten auf der Orgel, nicht nur auf dem Cembalo und anderen Hausinstrumenten gespielt werden können; sodann sei der uns oft seltsam dünkenden sprachlichen Ausdrucksweise Kuhnaus kurz gedacht. Auch in der Musik sich wiederspiegelnd überwiegt neben erheiterndem, köstlichem Humor ein fast patriarchalischer Ernst in der Auslegung und Ausschmückung der biblischen Worte, und man wird gut thun, über manche für modernes Empfinden stark komische, ans Satirische streifende Textstellen vorsichtig zu urteilen. Kuhnau war zwar eine satirische Natur, wie besonders sein »Quacksalber« beweist, aber in den Paraphrasen der biblischen Historien lag ihm Spott durchaus fern, die Ansicht Shedlocks und Spittas dürfte daher das Richtige treffen[5]). Endlich verdient Erwähnung und Rechtfertigung die wichtige, Kuhnaus musikalische Schreibweise berührende Erklärung, mit welcher er sich gegen den naheliegenden Vorwurf falscher oder schlechter Stimmführung verwahrt. Nicht nur im zweiten Teil der Klavierübung, wo er sich rechtfertigt[6]), auch im ersten, mehr noch in den Klavierfrüchten und Historien finden sich genug Stellen, an denen auch wir Anstoss nehmen. Gleichviel, ob Verwechselung der Stimmen vorliegt, was Kuhnau als Entschuldigung angiebt, oder nicht, für die richtige Beurteilung solcher verdächtiger Stellen liefern Äusserungen von Kuhnaus Schüler Heinichen den besten Massstab, denn sie scheinen die Grundsätze seines Lehrers wiederzugeben. Heinichen sagt nämlich[7]): »Man bemühe sich, nur die äusserste Stimme der rechten Hand so geschickt zu erfinden, dass sie mit dem Basse ohne 5ten 8ven oder sonst vitiöse Progressen ein-

---

1) Kuhnaus Portrait und (?) seine Heimat Geysing darstellend.
2) in Leipzig, Wien und Berlin.
3) Shedlock, a. a. O., S. 45, sagt, dass in Neudrucken von Kuhnaus Werken manchmal der Zucker vergessen ist, auch Farrenc nicht wenig Verzierungen weggelassen hat.
4) Siehe Kupferstichbild.
5) Shedlock, a. a. O., S. 63: »The composer, however, meant it seriously. He was a man, apparently, of deep religious belief«. Spitta, a. a. O., Bd. I, S. 234, wie Shedlock vorwiegend über die Musik der Historien urteilend: »Manches, was uns komisch darin erscheint und dem Kunstgenuss eine besondere Würze giebt, war vom Komponisten durchaus nicht auf eine solche Wirkung angelegt. Er hat seine Aufgabe ganz ernsthaft genommen! verbot doch schon der biblische Gegenstand alle Spassmacherei. Höchstens verrät sich in der Sonate über Jacobs Heirat ein fröhlich launiger Geist, aus andern spricht oft ein tiefer Ernst, der, wenn man sich über das Zwitterhafte der Gattung einmal hinweg gesetzt hat, sogar ergreifen kann. So ist es mit dem vom David vermittelst der Musik curirten Saul«.
6) Kuhnau spricht hier nur von Oktaven, die speziell in manchen Präludien »mit einander fortzugehen scheinen«.
7) In seiner Schrift »Der Generalbass in der Komposition«, 1728, Dresden, S. 132/33.

hergehe, die weite Distanz aber, oder den leeren Raum zwischen der obersten Stimme und dem Basse, suche man mit beyden Händen dergestalt auszufüllen, dass die rechte Hand alle im Accord unter sich nechst gelegene, die linke Hand aber alle im Accord über sich nechst gelegene zwey biss drey Mittel-Stimmen ergreiffe, ohne sich in geringsten an die, in gedachten Mittel-Stimmen ohngefehr vorfallenden 5ten und 8ven zu kehren«. Eine andere ähnliche Äusserung[1]) lautet: »Die grösten Künste eines sehr vollstimmigen Accompagnementes beruhen bloss auf der Observation der beyden äussersten Stimmen, und also auf denen Fundamentis eines regulirten vierstimmigen Accompagnementes«. Wie Kuhnau auf Verwechselung der Stimmen sich berufend erklärt Heinichen[2]) schliesslich: »Oktaven zwischen Mittelstimme und Bass nichts bedeutend, wenn nicht gleichzeitige Quinten zu offenbar und unbedecket liegen«, denn[3]) »die Menge der Stimmen verstecket den Ohren die Fehler«. Die Kenntnis solcher Anschauungen und Vorschriften bewahrt uns vor oberflächlichem Urteil über Kuhnaus Klaviersatz, ihre Mitteilung erschien daher geboten[4]).

Hinsichtlich der Orthographie ist die Originallesart des Textes und der bei den einzelnen Sätzen des Notenteils stehenden Überschriften beibehalten worden, da trotz ersichtlicher Stichfehler meist sich nicht entscheiden lässt, welche Lesart beabsichtigt war, Kuhnau vielleicht auch, der Gewohnheit seiner Zeit folgend, in der Schreibweise schwankte. Der Vorreden nicht zu gedenken, liegt verschiedene Orthographie vor in Sarabante und Sarabande[5]), Ciacona und Ciaccona, Suonata und Sonata, Israeliti und Israliti, David und Davide[6]), Saul und Saulo, Giacomo, Giacobo und Giacob, persequitati und perseguitati. Dagegen schreibt Kuhnau stets Courrante, nicht Courante, auch Gigve, nicht Gigue. Leicht ersichtlich sind Ungenauigkeiten oder Fehler (meist vielleicht Stichfehler) wie amozzati, nicht ammazzati, gionta statt giunta, essercito, nicht esercito, il (nicht la) di lui paura u. a.

Zum musikalischen Teil zurückkehrend ist zunächst der Notation im Originaldruck und ihrer Übertragung im Neudruck zu gedenken. Mit der modernen Aufzeichnung stimmt Kuhnau überein, sofern er den Bassschlüssel gebraucht, weicht dagegen ab, indem er für das Obersystem den Sopranschlüssel benützt, und zwar ebenso ausschliesslich, wie er für das Untersystem den Bassschlüssel anwendet. Dieses damals noch übliche Verfahren gewährt einen nicht zu leugnenden Vorteil, es lässt sich so jede Hilfslinie zwischen beiden Systemen vermeiden[7]). Der Nachteil ist aber auch nicht zu unterschätzen, dass nämlich gar oft Töne auf dem Obersystem notiert werden müssen, die als für die linke Hand bestimmt nicht deutlich erkennbar sind; denn das dabei im allgemeinen beliebte Prinzip entgegengesetzter Stielung scheitert vielfach an der Notwendigkeit, wegen Platzmangel auch die unterste, der rechten Hand zufallende Stimme nach unten zu stielen. Auch bei Tönen tiefer Lage, die für die rechte Hand bestimmt sind, aber auf dem unteren System stehen, vermisst man nicht selten die erwünschte Anschaulichkeit[8]), überdies ist ja nicht festzustellen, ob und inwieweit der Stecher die zum Stich benützte Vorlage, die vielleicht nur Kopie, nicht Originalmanuskript

---

1) Derselbe, S. 135.

2) S. 144.

3) S. 156.

4) Auf Kuhnausche Stellen bezogen haben auch folgende Bemerkungen Heinichens besonderen Wert: »Bei Vorhalten ist Verwechselung der Stimmen unstatthaft«, dagegen S. 662 ff.: »Die Resolution der Dissonanz in eine andere Stimme geworffen (gar häufig im Recitativ)«, andererseits S. 202: »Verdoppelnde Mittel-Stimmen der lincken Hand (bei Dissonantien) sind an legaliter tractiren (binden und resolviren) nicht gebunden«. S. 381: »Auf Clavieren und Clavissins (nicht aber auf Orgeln) muss man der Harmonie durch wiederhohlte Anschlagung der Accorde helffen, weil die in Octaven fortgehende eintzeln Stimmen, dem Gehöre verdächtig, und viel zu armselig ausfallen«. S. 522: »Das Trillo in einem 3 stimmigen Accord der rechten Hand lässet sich nicht wohl anders, als in der Mittel-Stimme anbringen, solchergestalt, dass der Daumen und kleine Finger die übrigen 2 Stimmen führe. Oder, da die rechte Hand solchenfalls nicht mehr als 2 Stimmen führen kann, man lässet die übrigen Stimmen der lincken Hand«.

5) Sarabante stets im ersten, Sarabande stets im zweiten Teil der Klavierübung.

6) Letzteres richtig, Shedlock lässt e weg.

7) Ein einziger Fall, wo $\bar{c}$ und $\bar{d}$ wegen Raummangel, also notgedrungen, mittelst Hilfslinie notiert ist, liegt in den biblischen Historien vor: Sonate 3, Takt 2 des zweiten Teils von »l'allegrezza delle nozze«.

8) Nur bei *h*, dem doppelt, oben wie unten, notierbaren Ton, konnte im Original stets deutlich gemacht werden, ob dieser Ton zur Linken oder Rechten gehört; Kuhnau achtet auch im allgemeinen darauf.

war, getreu wiedergegeben hat[1]). Die häufige Willkür in der Stielung der Noten kann sonach Flüchtigkeit in der Vorlage, aber auch vielleicht beweisen, dass der Stecher z. T. nach Gutdünken verfuhr, die Platzfrage oder Bequemlichkeit entscheiden liess, jedenfalls fehlt oft im Original das Prinzip der Übersichtlichkeit, welches die Stimmführung klar vorzeichnet und selbständige Stimmgänge anschaulich macht, den Vortrag der Stücke hierdurch erleichternd[2]). Weniger fällt ins Gewicht, was Kuhnau in der Vorrede zu den biblischen Historien bemerkt, dass nämlich die Noten nicht genügend unter einander gesetzt sind. Diese ungenaue Anordnung war z. T. schon in dem damaligen Gebrauch begründet, welcher innerhalb eines Systems, trotz der bei vornehmlich drei Stimmen beliebten Stielung in gleicher Richtung aufwärts, zunächst keinen gemeinschaftlichen Stiel für zwei und mehrere nahe bei einander stehenden, gleichzeitig und mit einer Hand zu spielenden gleichwertigen Noten kannte, sondern ohne Rücksicht auf die Ausführung durch eine oder zwei Hände jede solche Note besonders stielte, ebenso auch, in gleichem Falle, bei Noten niederer Gattung (vom Achtel abwärts) eine gemeinschaftliche Fahne, resp. gemeinsame Fahnenstriche verschmähte; wo gemeinschaftliche Stielung vorliegt, ist immer Raummangel als entscheidend ersichtlich[3]).

Bei Zweistimmigkeit im Ober- oder Untersystem enthält das Original fast ausschliesslich entgegengesetzte, gelegentlich nur besondere Stielung; bei Dreistimmigkeit und gleichen Notenwerten herrscht im Obersystem, auch im Untersystem der Grundsatz vor, die beiden höchsten Stimmen in gleicher Richtung zu stielen, die unterste allein nach unten[4]).

Die Fahnen und Fahnenstriche bei einzeln gesetzten Achteln und Sechzehnteln zeigen verschiedene Gestalt, erst in den biblischen Historien tritt die moderne Form der Fahne auf, ohne dass die bisher üblichen Bögen fehlen, ebenso sind die Pausezeichen verschieden geformt. Schwankend ist auch die Anzahl der Pausen bei gleichen Fällen, meist stehen ferner mehr Pausen als nach moderner Anschauung nötig, weil bei zwei und mehreren gleichzeitig und gleich lange pausierenden Stimmen desselben Systems im allgemeinen jede Stimme ihre Pause erhalten hat; manchmal entspricht ihre Anzahl dem heutigen Gebrauch, nicht gerade selten fehlen Pausezeichen, wo sie erwünscht wären. Bei Eintritt einer neuen auf schlechtem Taktteil beginnenden Stimme wird nur die Pause gesetzt, welche den guten Taktteil unmittelbar vor jenem schlechten darstellt; bei Stimmen, die mit gutem Taktteil eintreten, selbst in Fugen oder fugierten Sätzen fehlt meist jede Pause vorher, doch bereitet hin und wieder ▬ oder ▬ auf den Eintritt der neu einsetzenden Stimme vor.

Auch im Gebrauch der Accidentien lässt Kuhnau und seine Zeit noch sehr die erwünschte Einheitlichkeit und Korrektheit vermissen. Im allgemeinen haben die zufälligen Versetzungszeichen des Originals, ♯, ♭, ♮, nur für die Note Giltigkeit, vor welcher sie stehen, bei baldiger Tonwiederholung, namentlich wenn kleine Notenwerte vorliegen, erstreckt sich jedoch die Giltigkeit der Accidentien auch auf die Wiederholung der Note[5]). Das Versetzungszeichen übt dann selbst über den Taktstrich hinaus seine Wirkung aus, neue Zeile ausgenommen, meist aber bildet die Takthälfte, oft schon das Viertel die Grenze. Accidentien des einen Systems sind ohne Einfluss auf das andere System, nur vereinzelt finden sie doch Berücksichtigung, und so steht gelegentlich, auf Töne des andern Systems bezugnehmend, ein ♯, ♭ oder ♮, um jedem Zweifel zu begegnen. Bei ♭ dient ♮, bei ♯

1) Wir wissen, dass Kuhnau wenigstens seine späteren Manuskripte kopieren liess. So hat sein bedeutender Schüler Christoph Graupner (1683—1760) »eine gute Zeit als Notist« für Kuhnau geschrieben (bemerkt in einem von Graupner an Mattheson gerichteten Briefe, die betreffende Stelle ist von Shedlock, a. a. O., mitgeteilt).

2) Nicht in Betracht kommt das durch harmonischen Wohlklang bedingte gelegentliche Einstreuen ausfüllender Töne, welches die klare Stimmführung im Klaviersatz schon ein wenig beeinträchtigt.

3) Bei gut unter einander gesetzten Vierteln und halben Noten sind hin und wieder die Stiele der tieferen Stimmen mit Rücksicht auf die höheren Stimmen und umgekehrt so gekürzt, dass es fast scheint, als sei ein gemeinschaftlicher Stiel beabsichtigt, namentlich in den biblischen Historien.

4) Auch Seb. Bach verfährt mit Vorliebe so, gleichviel, ob die mittlere Stimme vorwiegend in Terzen die obere begleitet, — hier liegt es sehr nahe und ist auch durchaus gut, — oder ob sie in anderen Intervallen nebenhergeht.

5) Indessen findet sich hierbei, selbst bei Sechzehnteln, einmal sogar (♯) bei drei solchen Zweiunddreissigsteln das Versetzungszeichen vor jeder Note noch besonders gesetzt.

♭ als Auflösungs- resp. Wiederherstellungszeichen, einmal ist ♭ der Vorzeichnung durch ♯ aufgehoben[1]).

Die Tonartvorzeichnung entspricht der modernen, soweit die Durtonarten und die ♯Molltonarten in Betracht kommen, verrät dagegen bei den ♭Molltonarten d, g und c noch die Abhängigkeit von den Kirchentonarten, denn d hat kein ♭, g 1 ♭, c 2 ♭ vorgezeichnet, nur f hat 4 ♭.

In der Taktvorzeichnung behielt Kuhnau zunächst das alte Verfahren bei, welches bei Dreiteiligkeit des Taktes, und zwar Vierteln oder Halben als Taktteilen einfach 3 angiebt[2]), nahm aber dann das neuere und moderne an. So steht in der Klavierübung, Teil 1 und 2, die Zahl 3 als Zeichen für $\frac{3}{4}$ oder $\frac{6}{4}$ oder $\frac{3}{2}$ Takt, im Teil 2 ist jedoch schon zweimal $\frac{6}{4}$ ausdrücklich vorgezeichnet, und in den Klavierfrüchten und biblischen Historien wird das gemeinsame Zeichen der Zahl 3 nicht mehr gebraucht.

Bei der Übertragung des Notenteils für den Neudruck ist nun zwar Wert darauf gelegt worden, Kuhnau, soweit möglich oder ratsam, treu zu bleiben, die Neuausgabe hat aber schon durch die notwendige Einführung des Violinschlüssels an Stelle des Sopranschlüssels gegenüber dem Original ein nicht wenig verändertes Aussehen erhalten. Überdies wurde berücksichtigt, ob in einem Tonsatz polyphone oder homophone Schreibweise vorliegt resp. vorherrscht, je nachdem ist selbständige oder gemeinsame Stielung der Noten resp. abwechselnd die eine oder andere Art bevorzugt worden; auch sonst durfte sich der Herausgeber von den für Klaviermusik bestehenden modernen Grundsätzen leiten lassen. Dazu gehört, dass möglichst alles, was die rechte Hand spielt, auf dem oberen System, was die linke, auf dem unteren notiert wird. Als Konsequenz hiervon sucht auch die Übertragung bei Pausierungen mit je einem Pausezeichen für jedes System auszukommen. Eine Ausnahme bilden natürlich streng polyphone Stücke wie Fugen und fugierte Sätze, doch giebt es auch hier bei Kuhnau Stellen, wo man sich auf je eine Pause für jede Hand beschränken kann. Hilfslinien für die tiefen Töne der rechten und für die hohen der linken Hand werden bis *g*, auch *f*, bezw. $\bar{g}$ angewandt; bewegt sich aber die Rechte mit mehreren Noten, Intervallen oder Akkorden in tiefer Lage, so sind diese zur Vermeidung von Hilfslinien, d. h. zugleich Erzielung besserer Anschaulichkeit, auf das Untersystem gesetzt, meist dann wie im Original, umgekehrt hohe Töne der Linken auf dem Obersystem notiert. Die bei längerem Verweilen einer Hand in solcher aussergewöhnlichen Lage übliche Einführung des Bass- resp. Violinschlüssels ist möglichst vermieden worden, zumal wenn, wie häufig, Stellen vorkommen, wo es ungewiss bleibt, was Kuhnau mit der rechten oder linken Hand gespielt haben will, oder auch die freiere Stimmführung einer Verteilung der Stimmen auf zwei Systeme widerstrebt.

Bei Zweistimmigkeit innerhalb eines Systems wurde die ohne Unterscheidung selbständiger Stimmgänge grundsätzlich im Original auftretende, entgegengesetzte Stielung der Noten beibehalten, vereinzelt auch eingeführt, wo im Original nur besondere Stielung vorliegt, die aber ohne Grund von den übrigen gleichartigen Stellen desselben Tonsatzes abweicht. Bei Dreistimmigkeit im Obersystem stielt die Übertragung, im Gegensatz zum Original, die Oberstimme allein nach oben, wenn die Melodie, dies nahelegend, so besser hervortritt, oft aber hat die gemeinschaftliche Stielung aller drei, auch mehr Stimmen den Vorzug erhalten, namentlich wenn einfache, stellenweis nur begleitende Harmonien vorliegen oder ein akkordlicher Abschluss auf selbständigere Stimmführung, auch nach vorhergehender Zweistimmigkeit, folgt. Wo hingegen bei solchen drei und mehr Stimmen die unterste von der linken Hand gespielt werden soll, deutet dies entgegengesetzte; d. h. nach unten gerichtete Stielung dieser einen Stimme stets an; mit einer solchen Anordnung ist jedoch keineswegs immer die in Rede stehende Ausführung angezeigt, der Zusammenhang vielmehr muss alsdann entscheiden oder aber der Spieler kann nach Belieben eine solche Stelle vortragen[3]). Grossen Einfluss auf die

1) Biblische Historien, Sonate 2, Satz 1, Takt 41.
2) Nicht bei Achteln oder Sechzehnteln, wo genau vorgeschrieben wird.
3) Türk, Klavierschule 1789, diese Frage ausführlich behandelnd, sagt, auch für Kuhnau zutreffend, u. a. S. 217/18: »In Fugen, oder auch in andern drey- und mehrstimmigen Tonstücken kommen zuweilen Stellen vor, wobey man von selbst (ohne ein vorhandenes Merkmal) eine Stimme, welche anfangs mit der rechten Hand gespielt

Stielung der Noten übt ja überall die Platzfrage aus, besonders, wenn drei auf einem System notierte Stimmen in verschiedenen Notenwerten fortschreiten, schliesslich giebt es kein für die Notierung absolut giltiges, also streng durchführbares Prinzip, ein solches stände ja auch im Widerspruch zum Wesen einer freien Kunst. Bei *Dreistimmigkeit im Untersystem* ist die Trennung des Basses von den nächst höheren Stimmen meist so wie im Original, z. T. nach Analogie von der Übertragung der höchsten Stimme im Obersystem durchgeführt worden[1]).

Achtel und Sechzehntel, im Original in kleineren Gruppen oder einzeln notiert, sind durch gemeinsamen Balken zu grösseren Gruppen einheitlich verbunden, doch nur da, wo mehrere analoge Stellen des Originals dazu berechtigen, und wenn solche Zusammenziehung der modernen Schreibweise geläufiger ist; andererseits wurden grössere Gruppierungen unverändert wiedergegeben, wenn sie, obschon weniger modern, die Originalnotation charakterisieren.

Auch in Fällen, wo die Übertragung einer Stimme auf das andere System zwar anschaulicher sein, aber doch den Einsatz einer besonderen *Pause* erfordern würde, ist das Original beibehalten worden, dagegen nicht, wenn die Übersichtlichkeit durch Anwendung von Hilfslinien gewinnt. Bei *Fugen* und fugierten Sätzen wird, der Kuhnauschen Gewohnheit getreu, nicht von Anfang an die Zahl der auftretenden Stimmen angegeben[2]); sonst fehlende Pausen sind aber ergänzt, doch als solche durch *Klammer* kenntlich gemacht. Im übrigen wurden nach dem oben hervorgehobenen Grundsatz die im Original zwei- und dreifach stehenden, in solcher Zahl aber nicht nötigen Pausen einfach gesetzt, d. h. je eine Pause vertritt je ein System, und nur dann steht eine Pause mehr, wenn sie für eine Stimme besonders erforderlich ist, die nach dem Hauptgrundsatz auf dem andern System stehen müsste.

Bezüglich der *Accidentien* hält die Neuausgabe an dem Grundsatz fest, dass ein zufälliges Versetzungszeichen für den ganzen Takt gilt, in welchem es steht, und auch nur für diesen gilt, es sei denn, dass die letzte Taktnote alteriert ist und, lediglich des Taktstriches wegen zerlegt, d. h. mit Bindebogen versehen, in den nächsten Takt reicht; in diesem Falle bleibt die Wiederholung des Versetzungszeichens im neuen Takt fort, wenn es nicht besonders im Original steht. In *zweifelhaften oder* für die Kuhnausche Notation besonders *charakteristischen Fällen* sind die *Versetzungszeichen des Originals* über oder unter dem System *in Klammer* vermerkt. Ebenso ausserhalb, aber *ohne Klammer stehende Versetzungszeichen* bedeuten notwendige oder wünschenswerte *Zuthaten*, die z. T. auch Accidentien des andern Systems berücksichtigen; nur dann, wenn die Zugehörigkeit eines solchen Versetzungszeichens nicht leicht ersichtlich sein würde, nämlich *bei Mittelstimmen* eines und desselben Systems, ist jenes *vor* der betreffenden Note, aber *in kleinerem Stich* hinzugefügt. Für ♭ als Auflösungs- oder Wiederherstellungszeichen bei ♯ hat der Neudruck ♮ eingesetzt.

Die *Vorzeichnung* der *Tonart* wie des *Taktes* ist *originalgetreu* wiedergegeben worden. Bei ersterer war dafür entscheidend, dass die moderne Vorzeichnung, welche *Farrenc* und *Shed-*

wurde, mit der Linken fortführen muss, und umgekehrt; weil nämlich solche Stellen, ohne dass dabey eine Hand der andern zu Hülfe kommt, nicht heraus zu bringen sind. . . Auch übernimmt zuweilen eine Hand nur einzelne Töne, welche mit der Andern nicht zu erreichen sind, obgleich alle Noten derselben Stimme für Eine Hand bestimmt zu seyn scheinen«.

1) Wo nach heutiger Gewohnheit die unterste Stimme des Obersystems der linken Hand zufallen muss, auch umgekehrt, wo die höchste Stimme des Untersystems für die rechte Hand bestimmt scheint, hat man zu berücksichtigen, dass der zu Kuhnaus Zeit übliche Fingersatz sehr wohl die Ausführung mit einer Hand ermöglichte. Nach Ph. E. Bach, a. a. O., legte man nicht so grosses Gewicht auf strenges Legato im heutigen Verstande, oft spielte der Daumen und fünfte Finger zwei benachbarte Töne, wo wir verschiedene Finger fordern. Ebenso erschwert die häufige Wiederholung von 3, 4 aufwärts in rechter Hand, 3, 4 abwärts in linker Hand, auch von $\frac{4}{2}$ resp. $\frac{2}{4}$ bei ab- und aufsteigenden Terzen, ohne jeden Fingerwechsel durchgeführt, das Legato oder macht es geradezu unmöglich; hieraus erklärt sich zugleich manche Schreibweise bei Kuhnau, die heut vermieden wird. Nebenbei sei bemerkt, dass Kuhnau die Spannweite voraussetzt, welche einer Hand den Griff einer Decime mühelos gestattet, ferner müssen gelegentlich Töne von längerer oder langer Dauer, obwohl sie wie im Original nur für eine Hand bestimmt zu sein scheinen, erst von der einen Hand gespielt, dann aber von der andern abgelöst werden.

2) In einigen Fällen, wo die Stielung der zuerst einsetzenden Stimme nicht erkennen lässt, welche Hand beginnen soll, oder keineswegs ausschliesst, dass dabei die Hände abwechseln sollen, ist auch insofern die Originalschreibweise beibehalten.

lock gewählt hat, oft zur Einführung von mehr Auflösungszeichen zwingt, als die Originalnotation an Versetzungszeichen benötigt, und manche, von den genannten Herausgebern nicht immer glücklich gedeutete, zweifelhafte Stelle so dem Spieler zur Entscheidung überlassen werden kann oder besser überlassen bleibt[1]).

Mit den im Original sparsam gesetzten Legato- und Bindebögen hat sich die Neuausgabe nicht begnügt, alle Ergänzungen sind aber durch punktierte Bögen gekennzeichnet.

Bei der statt erwarteter ganzer Noten im Original nicht selten zu findenden Zerlegung in zwei mit Bindebogen versehene halbe Noten kann die kurze Dauer des Klaviertons in damaliger Zeit bestimmend gewesen sein, indem dann die Bögen die Bebung andeuten, doch scheint der Stecher auch Zerlegungen beibehalten zu haben, wo sie im Manuskript nur durch Raummangel, also am Schluss einer Zeile bedingt waren; umgekehrt hat der Stecher aus gleichem Grunde Zerlegungen vorgenommen, wo sie das Original offenbar nicht enthielt. Die Übertragung ist, von Wahrscheinlichkeitsgründen geleitet, zur Beibehaltung oder Änderung des Originals bestimmt worden.

Synkopen, im Original meist in zwei durch Bögen verbundenen Noten geschrieben, sind in moderner Weise notiert, dagegen wurden oft, weil charakteristisch, z. T. Bebung beabsichtigt erscheint, mit Bindebogen versehene einfache Noten nicht zu solchen höherer Gattung zusammengefasst.

Fehlende Punkte hat die Übertragung ohne Vermerk ergänzt, weil sie zu den Fehlern des Originals gehören, deren Berichtigung sich von selbst ergiebt.

Da Kuhnau auf Abwechselung in der Ausschmückung mit Verzierungen bedacht war, so darf es nicht befremden, wenn Accente, Mordente und Triller mit einander abwechseln, Accente stehen, wo Mordente erwartet werden u. s. w. Andererseits vermisst man nicht selten Trillerzeichen, wo lediglich Wiederholung einer zuerst mit solcher Verzierung versehenen Stelle vorliegt. Obwohl sich der Triller in solchem Falle aus dem Zusammenhang versteht, kann doch die Wiederholung desselben, wenigstens teilweise, dem Spieler überlassen bleiben sollen, die Übertragung hat daher die Originallesart beibehalten oder hinzugefügte Trillerzeichen als solche in Klammer vermerkt.

Bei verschiedenen Lesarten in den Originalauflagen, besonders wenn Verzierungen, aber auch Noten und Notenwerte in Betracht kommen, ist diejenige gewählt worden, welche sich als Verbesserung oder als allein richtig erweist, in wichtigeren und zweifelhaften Fällen giebt der kritische Kommentar Aufschluss; dabei wird auch, wo es angezeigt erscheint, die Deutung berücksichtigt, welche Farrenc und Shedlock in ihren Neuausgaben für richtig oder gut befunden haben.

Es bleibt nunmehr noch übrig, die Kuhnauschen »Manieren« einer Besprechung und Kritik zu unterziehen[2]). Hierbei erfordern vornehmlich die mit einem »Strichlein« angedeuteten Accente, welche nur in der Klavierübung gesetzt sind, aber auch für die Klavierfrüchte vom Komponisten empfohlen werden, eine ausführliche Erläuterung; denn die Erklärung, welche Kuhnau in der Vorrede zum ersten Teil der Klavierübung für seine, später Vorschläge, auch Nachschläge

1) Farrenc schreibt für 3, je nachdem, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$ und $\frac{3}{2}$, führt auch nicht selten $\frac{3}{4}$ Takt ein, wo im Original 6 Viertel einen Takt ausmachen.

2) Die im 17., 18. und noch im 19. Jahrhundert »Manieren« genannten Verzierungen sind der Vorschlag (Accent), Mordent, Schneller (Praller), Triller, Schleifer, Anschlag und Doppelschlag etc., Kuhnau gebraucht indessen nur den Vorschlag, Mordent (wohl auch den Praller), Triller und Schleifer. Ph. E. Bach, a. a. O., behauptet u. a.: »Endzweck aller Manieren ist, die Noten zusammenzuhängen, die Manieren beleben sie, machen sie gefällig, helfen ihren Inhalt erklären« etc. »Man betrachte indessen die Manieren als Zierrathen, womit man das beste Gebäude überhäufen, und als das Gewürtze, womit man die besten Speisen verderben kan.« Speziell von den, wie die übrigen Manieren, in der Beschaffenheit des Tones und Klanges der Klavierinstrumente, namentlich des Klavichords begründeten Accenten oder Vorschlägen sagt Ph. E. Bach: »Die Vorschläge, eine der nöthigsten Manieren, verbessern so wohl die Melodie als auch die Harmonie. Im ersten Falle erregen sie eine Gefälligkeit, indem sie die Noten gut zusammen hängen, ... verkürtzen, und zugleich auch das Gehör füllen, zuweilen den vorhergehenden Ton wiederholen..... Im andern Falle verändern sie die Harmonie, welche ohne diese Vorschläge zu simple würde gewesen seyn, und halten sie auf«. Nach Türk, a. a. O., bringen die Manieren, welche laut Ph. E. Bach z. T. mehr Fertigkeit und Geschwindigkeit als alle Passagen erfordern und beinahe eine Aufgabe sind, zeitlebens zu lernen, »Licht und Schatten« in das Tonstück hinein.

(Appoggiature, Ports de voix) genannten Accente giebt, mag wohl seinen Zeitgenossen genügt haben, doch ist sie nicht präcis und klar genug, um ernster Kritik Stand halten zu können[1]).

Farrenc[2]), als erster die Kuhnauschen Accente prüfend, gelangte zu der Überzeugung, dass nur zwei Fälle in Frage kommen; diese im wesentlichen wohl zutreffende Auslegung genügt aber doch nicht, um dem Spieler das Verständnis für alle Accentstellen zu erschliessen.

Kuhnau, zwischen Accent vor und Accent nach der Note unterscheidend, sagt bezüglich des letzteren Falles, dabei als Beispiel Takt 1 der Sarabande in D anführend[3]), *man findet* dort bei der ersten Note »*exprimiret*«, wie der Accent nach der Note gemacht wird. Der erste Ton $\bar{\bar{d}}$ wird aber gefolgt von 𝅘𝅥𝅯 $\bar{\bar{e}}$, sonach ist $\bar{\bar{e}}$ als Accentverzierung der ursprünglich als Viertel gedachten Hauptnote aufzufassen und ersetzt mithin das Strichlein, welches ohne $\bar{\bar{e}}$ gesetzt werden müsste, hier jedoch, zwischen $\bar{\bar{e}}$ und dem folgenden $\bar{\bar{cis}}$ auf $\bar{\bar{d}}$ Linie stehend, noch matt angedeutet ist. Wie aus andern Stellen hervorgeht, könnte zwischen $\bar{\bar{e}}$ und $\bar{\bar{cis}}$ sehr wohl noch ein Accentvorschlag $\bar{\bar{d}}$ dem $\bar{\bar{cis}}$ vorangehen, zumal die Ausgabe von 1692 \ deutlich angiebt; da aber die erste und letzte Auflage (1689 und 1695) nur ein mattes Strichlein enthalten, auch Kuhnau von »exprimiret« spricht, so darf und muss das Sechzehntel $\bar{\bar{e}}$ als Ersatz für das matte Strichlein angesehen werden, und man hat zugleich anzunehmen, dass Kuhnau einen Nachschlag, nicht Vorschlag meinte. Über den Unterschied und Gebrauch von Nachschlag und Vorschlag wird weiter unten das Nähere folgen, vorerst seien der weiteren Accenterklärung, wie sie Kuhnau giebt, einige Betrachtungen gewidmet. Von den Accenten der zweiten Art, wo nämlich das Strichlein vor der Note steht[4]), sagt der Verfasser: »*sie touchiren die Sekunde vorher entweder drüber oder drunter, nach dem die Note auf oder nieder gestiegen fein sachte, und gleichsam zweymahl, woraus auch diese Manier folgen kann, dass dergleichen Note, ungeachtet eine andere gleiche folget, etwas länger und also angenehmer gehoret werde*«. Der erste Passus dieser Erklärung deutet auf eine andere Ausführung des Accents, als sie zu Kuhnaus Zeit, vor ihm und noch nach ihm üblich gewesen. Wenn auch für den ersteren Fall (»*drüber*«) einige Stellen sprechen, die sich bei andern Komponisten finden[5]), der zweite Fall (»*drunter*«) hat kein Analogon; es ist daher wahrscheinlich, dass Kuhnau hat sagen wollen, diese touchieren die Sekunde drunter oder drüber (nicht in umgekehrter Anordnung), (je) nachdem die Note auf oder niedersteigt (nicht »*gestiegen*«)[6]). Mit »*gleichsam zweymahl*« kann ferner Kuhnau dasselbe meinen, was Chambonnières (gest. 1670) a) als Port de voix, b) als Port de voix et Pincé bezeichnet, nämlich

a) [Notenbeispiel] Ausführung. b) [Notenbeispiel] Ausführung. oder aber die Anticipation des Vorschlags, wie sie Kuhnaus Schüler Heinichen in zwei Beispielen darlegt, dabei den Custos ⁓ als Zeichen des Accents benützend[7]), nämlich 1) [Notenbeispiel] Ausführung. 2) [Notenbeispiel] Ausführung.

Die Worte endlich »*woraus auch diese Manier folgen kann, dass etc.*« erinnern zwar an die (etwas

---

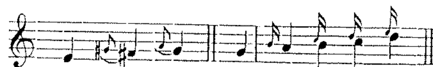
1) Kuhnau hat leider verabsäumt, seinen erklärenden Worten Beispiele folgen zu lassen; in einem Fall soll zwar eine Stelle in der Klavierübung als Beispiel dienen, aber auch hier bleiben Zweifel bestehen.

2) a. a. O.

3) Im Original Klavierübung, Teil 1, S. 21. Vgl. die Vorrede.

4) Das Strichlein durchschneidet hierbei im Original zuweilen den Taktstrich.

5) Couperin (1671—1732). Ph. E. Bach (1714—1788) und Türk (1756—1813).



6) So legt auch Farrenc Kuhnaus Worte aus, wenn er sagt: »La note principale sera précédée de la seconde inférieure ou supérieure selon que le chant monte ou descend«.

7) Heinichen, a. a. O., sagt: »man anticipiret im Spielen die Manier umb ein kurtzes Nötgen eher« und verfährt auch beim Schleifer ebenso.

spätere) Vivaldische Manier[1]), lassen aber auch eine andere Deutung von »*dergleichen Note*« und »*eine andere gleiche folget*« zu.

Erweist sich somit die Fassung der Kuhnauschen Accenterklärung als mehrdeutig und ungenügend und möchte man den von Shedlock bezüglich eines Teiles der Vorrede zu den biblischen Historien gebrauchten Ausdruck »confused« vor allem für die Accenterklärung in der Klavierübung passend finden, so lichtet sich doch das Dunkel, wenn man die viel korrektere Erklärung Joh. Gottfried Walthers dagegen hält[2]). Die den doppelten Accent betreffende und vielleicht auf Kuhnaus »*gleichsam zweymahl*« anwendbare Erläuterung Walthers, wohl nur für Noten von kurzer Dauer giltig, da sonst die »Helffte« zu viel wäre, findet u. a. ihre Bestätigung in Beispielen, die als Nachschläge (Anticipation) erklärt werden[3]):



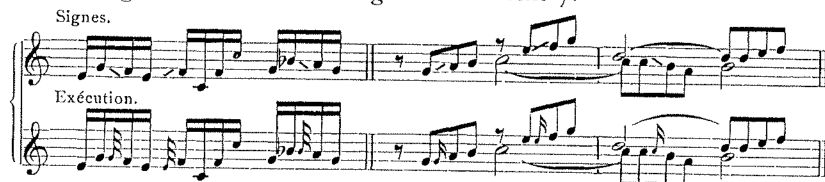
Ähnlich, nur nicht im Sinne Walthers die »Helffte an der Geltung« von der ersten Note »abnehmend«, sind die besonderen Arten von Nachschlägen, welche Türk Überwurf oder Überschlag und Rückfall oder Unterschlag nennt:



Die folgende Note ebenso anticipiert finden wir in den Beispielen, die Kuhnau und auch Heinichen für den Schleifer angiebt.

Da nun Kuhnaus Worte die Annahme nahe legen, dass er mit seinen Accenten nicht speziell ihm eigentümliche, sondern die zu seiner Zeit allgemein üblichen im Sinne hatte, so durfte und muss seine Erklärung nach der besseren von Walther berichtigt werden; nur mit der besonderen Manier »*dass dergleichen Note* etc.« bringt er vielleicht etwas Neues.

Wie sind nun aber die Accentzeichen bei Kuhnau gesetzt? Entsprechend seiner Erläuterung müssten die Zeichen so dastehen, dass jedesmal die Sekunde unter oder über dem Accent, je nach der Lage der vorhergehenden Note, als Verzierungston zu spielen wäre. In dieser Weise ist auch Farrenc verfahren, wenigstens in der Erklärung, die er für die Kuhnauschen Accente in zwei Beispielen seiner Neuausgabe der Klavierübung vorausschickt[4]):



1) Spitta, »Seb. Bach«, Bd. I, S. 413: »Gewisse rhythmische Manieren (oder) wurden als eine Erfindung *Vivaldis* (gest. 1743) angesehen und eifrig nachgeahmt; man nannte das: Spielweise im lombardischen Geschmack«.

2) In seinem »Musikal. Lexicon«, 1732, steht: »Accentus musicus ist diejenige Art zu singen oder zu spielen, da man, ehe die auf dem Papier vorhandene Note exprimiret wird, die nächste drüber oder drunter, vorher touchiret. Ist also zweyerlei Gattung, davon die erste, wenn man nemlich aus einem höhern clave in den tiefern, z. E. aus dem $\bar{\bar{c}}$ ins $\bar{h}$ gehet: Accentus descendens oder remittens, der Absteigende Accent; und die zweyte, wenn aus einem tiefern clave in den höhern, z. E. aus dem $\bar{\bar{d}}$ ins $\bar{\bar{e}}$ gegangen wird: Accentus ascendens oder intendens, der Aufsteigende Accent heisset. Beyderlei Arten können, um mehrerer Deutlichkeit willen, weiter eingeteilt werden in Majores und Minores. Ein Accentus major entstehet, wenn ein gantzer Thon; und der Accentus minor, wenn nur ein Semitonium im Gange adhibiret wird. Wobey zu mercken: dass allerseits Arten nur gedachter Accente (welche sonsten auch Accentus simplices, d. i. einfache Accente heissen) der folgenden Note an ihrer Geltung manchmal nur etwas weniges: als in den grössern Noten; manchmal aber, und zwar in den kleinern, die Helffte abnehmen. Siehe Janowkæ *Clav. ad Thesaur. magnae artis Musicae*, p. 37 sq. Die Frantzosen, und ihre Nachfolger, pflegen solche entweder mit einem kleinen Häckgen, oder mit gantz kleinen und subtilen Nötgen (damit man die Manier von der Substantial-Note desto besser unterscheiden möge;) etliche Teutsche aber mit einem einfachen Strichelgen, folgender Gestalt / zu exprimiren. — Accento doppio doppelter Accent: ist diejenige Art zu singen und zu spielen, da man von zweyen Gangs- oder Sprungs-weise auf einander folgenden Noten, die zweyte dergestalt geschwinde zweymahl anschlägt, dass der ersten an ihrer Geltung die Helffte abgenommen, und hingegen die zweyte um so viel eher angeschlagen und gehöret wird«.

3) bei Ph. E. Bach, a. a. O., hauptsächlich bei Türk, a. a. O.

4) Der letzte Accent des zweiten Beispiels steht eine Stufe zu hoch.

Oft genug sind jedoch die Accente im Original nicht nach dem in der Vorrede aufgestellten Grundsatz gesetzt. Soweit der Sekundenfortschritt in Betracht kommt, steht der Accent bei aufsteigender Note zumeist an richtiger Stelle, bei absteigender Note dagegen vorwiegend eine Stufe zu hoch, die Walthersche Erklärung und Farrencsche Deutung als richtig vorausgesetzt; steht er aber auch in letzterem Falle doch richtig, dann hat Kuhnau bei absteigender Folge jene Ausführung bevorzugt, die Ph. E. Bach in dem folgenden Beispiel erläutert:



Nebenher finden sich mehr oder weniger häufig Accente dieser Art: ⸗, d. h. sie beginnen an der Linie und endigen im Zwischenraum oder umgekehrt; vielleicht nur als Stichfehler anzusehen schliessen sie doch nicht die Annahme aus, dass sie sich auf eine besondere Art der Kuhnauschen Manier beziehen, etwa auf »*gleichsam zweymahl*«.

Die definitive Entscheidung solcher und anderer ungewisser Accentstellen muss umfassenderen Forschungen, als sie bisher möglich waren, vorbehalten bleiben[1]), hier möge neben Hervorhebung des Wichtigsten eine Tabelle genügen, welche die Accente Kuhnaus statistisch veranschaulicht und damit auch über die noch offenen, schwer zu lösenden Fragen orientiert. Die verschiedenen Fälle sind nach Intervallen geordnet, die Zahl hinter den Notenköpfen bedeutet, wie oft der einzelne Fall in beiden Teilen der Klavierübung zusammen vorkommt. Von den in Klammer gesetzten Zahlen unter dem Liniensystem giebt die erstere die Anzahl der Fälle in Teil 1 der Klavierübung, die zweite die Anzahl in Teil 2 an; ihre noch besondere Zählung geschah, weil z. T. die geringere oder grössere Anzahl im zweiten Teil Schlüsse auf eine Verbesserung gegenüber dem ersten Teil gestattet. Bei Beurteilung einiger Stellen darf man nicht ausser Acht lassen, dass der Stecher den Accent / als \ und umgekehrt \ als / sticheln musste, wobei sehr leicht ein Irrtum vorkommen konnte, ferner der nachträglich hinzugefügte Accent wegen Raummangel sich nicht an richtiger Stelle anbringen liess; endlich haben auch die Versetzungszeichen ♯ und ♮, weniger ♭ die Stellung des Accentes beeinflusst[2]). Die wenigen (10) Fälle von Tonwiederholung mit Accentzeichen sind nicht in die Tabelle mit aufgenommen worden, da mit einer einzigen Ausnahme der Accent in gleicher Höhe wie der zu verzierende Ton steht.

1) Aufwärts.

Sekunden.
172 (147+25) · 44 (6+38) · 14 (7+7) · 13 (12+1) · 7 (3+4) eng.
Terzen. 1 Teil 2. · 1 Teil 2. · Quarten. 4 Teil 1. · eng. 2 Teil 2.

125 (70+55) · 57 (51+6) · 40 (35+5) · 0 · 1 Teil 1. · eng. 5 Teil 2. · 7 (1+6) · 2 Teil 2. · 0 · 4 (2+2) · 1 Teil 2.

Quinten. 1 Teil 1. · 1 Teil 2. · Sexten. 2 (1+1) · Septimen. 1 Teil 1. · 1 Teil 1. · Oktave. 1 Teil 1.

vacat. · 2 (1+1) · 1 Teil 1. · 1 Teil 2. · vacat.

1) Türk, a. a. O., sagt freilich: »Es ist unmöglich, die Lehre von den Vorschlägen ins Reine zu bringen«.
2) Bisweilen scheint / anstatt // gestochen zu sein.

2) Abwärts.

Sekunden.

45	23	20	1	1	eng. 1	8	1	2	2
(25+20)	(21+2)	(19+1)	Teil 1.	Teil 1.	Teil 2.	Teil 1.	Teil 1.	Teil 1.	Teil 2.
42	8	6	7	eng. 6	5	1	9	2	2
(37+5)	(6+2)	(3+3)	(2+5)	Teil 2.	Teil 2.	Teil 1.	Teil 1.	Teil 2.	Teil 1.

Terzen.

19	2	1	eng. 1	vacat.				Quarten. 1	1	1	Quinten. 2	Sexten. 0
(8+11)	Teil 1.	Teil 1.	Teil 2.					Teil 1.	Teil 1.	Teil 1.	Teil 1.	
23	1	2	1	4	2	1	1	2	2	0	0	eng. 1
(10+13)	Teil 1.	Teil 1.	Teil 2.	(2+2)	Teil 1.	Teil 1.	Teil 2.	Teil 1.	Teil 1.			Teil 2.

Im ganzen enthält die Klavierübung rund 770 (einfache) Accente, davon entfallen rund 70 auf Tonwiederholung, Terzen und grössere Intervalle, rund 120 sind Accente der bereits erwähnten besonderen Art und bei rund 40 ist die Stellung durch Raummangel bedingt. Für die übrigen und wichtigeren, nur Sekundenschritte betreffenden 540 Accente ergiebt sich als Fazit: die Linie ist 314 mal, der Zwischenraum 226 mal benutzt. Diese letztere Feststellung hat für die naheliegende Frage Bedeutung, ob nämlich das Strichlein auf die Linie manchmal nur deshalb gesetzt ist, weil dem Komponisten resp. Kopisten wie auch dem Stecher der auf der Linie ruhende Accent weniger Mühe als der im Zwischenraum machte. Da dieser Gesichtspunkt bei dem vorliegenden Zahlenverhältnis von 7 : 5 sich wenig stichhaltig zeigt, so bleibt es um so bedauerlicher, dass Kuhnau nicht einfach nach dem Prinzip verfuhr, das Strichlein dahin zu setzen, wo der durch dasselbe vertretene Verzierungston geschrieben werden müsste, jede Unklarheit wäre dann ausgeschlossen, jeder Verzierungston mühelos zu erkennen. Wie es scheint, haben hierbei die Franzosen Kuhnau beeinflusst, speziell vielleicht Chambonnières, in dessen Verzierungstabelle[1]) sich folgende zwei Beispiele finden:

Port de voix en montant. Ausführung. Port de voix en descendant. Ausführung.

Die oben erwähnten 540 Accente sind noch in anderer Beziehung von grosser Wichtigkeit, nämlich in Bezug auf ihre Stellung vor oder nach der Note. Indem das Zeichen / rund 310 mal, \ rund 30 mal vor der (zweiten) Note, andererseits / rund 110 mal, \ rund 90 mal nach der (ersten) Note steht, tritt nunmehr als Hauptfrage auf: Was hat Kuhnau mit Accent vor der Note, was mit Accent nach der Note gemeint? Soll, wie nahe liegt, sich / mit »vor der Note« und \ mit »nach der Note« decken[2])? In diesem Falle müsste bei absteigender Tonfolge der Accent vor der (zweiten) Note auch stets als / gesetzt sein, das ist aber, wie die Tabelle nachweist, nur in wenigen Fällen geschehen. Deckt sich dagegen bei absteigender Tonfolge \ mit Accent vor der (zweiten) Note, wie ist alsdann der erstere Fall, Accent »nach der Note«, von Kuhnau mit einem Beispiel aus der

1) Mitgeteilt durch Farrenc in »le Trésor« bei der Neuausgabe von Chambonnières' Klavierwerken. Couperin, Kuhnaus jüngerer Zeitgenosse, solche Verzierung ausschreibend nennt sie Port de voix coulé, versteht dagegen unter Accent folgenden Fall:

2) Der bedeutendste englische Meister aus der zweiten Hälfte des 17. Jhd., Henry Purcell (1658/59—1695), schreibt den Accent über die Note ausserhalb des Systems und deutet mit / die tiefere, mit \ die höhere Sekunde des Haupttons an.

/ Ausführung. \ Ausführung. Vergl. Farrenc, a. a. O.

D-Sarabande »exprimiret«, auseinander zuhalten von \ vor der Note? Diese Unterscheidung wäre ja nur dann noch möglich, wenn die Stellung des Accents andeuten sollte, welche Note durch die Verzierung verkürzt wird, was wenig glaubwürdig ist[1]). Herrscht sonach auch in der Hauptsache Ungewissheit, so sah sich der Herausgeber gezwungen, die Originallesart bei den Accenten beizubehalten, obschon gar manche Stelle als fehlerhaft sich offenbart; vereinzelt, wo beim Neudruck der Stecher beide Zeichen / und \ vertauscht und dabei den Fehler im Original zufällig beseitigt hat, zuweilen noch da, wo es ihm trotz grosser Sorgfalt nicht gelungen ist, die Accente ganz genau so wie im Original zu setzen, durfte auf die Wiederherstellung des Originals verzichtet werden, da die Wiedergabe der Strichlein gerade genug Mühe gemacht hat und das Gesamtresultat der Originalaccente in der obigen Tabelle vorliegt.

Kuhnaus Accenterklärung berücksichtigt augenscheinlich nur die bei Sekunden in Betracht kommenden Fälle, wir sind daher im übrigen auf Vermutungen angewiesen. Bei Tonwiederholung, wo der fast ausschliesslich in gleicher Höhe wie die Note gesetzte Accent das Bestreben erkennen lässt, wie bei den Intervallen die »simple« Harmonie mit dissonierendem Accentton interessanter zu gestalten, scheint der Accent die obere oder untere Sekunde zu bedeuten, je nach der Harmonie und Spielbarkeit der einzelnen Stelle[2]). Bei den Terzen, die aufsteigend fast gar nicht mit Accenten versehen sind, steht der Accent unter 62 Fällen 48 mal auf der Zwischenstufe, hier bezeichnet er mit seiner Stellung zweifellos zugleich den Verzierungston. Die übrigen Intervalle, nur selten mit Accenten ausgeschmückt[3]), lassen die Giltigkeit der Kuhnauschen Erklärung gelegentlich zu, meist jedoch giebt, wie bei den Terzen, der Accent den Verzierungston unmittelbar an, und es ist eine Anticipation der folgenden Note, vereinzelt eine Wiederholung der vorhergehenden Note gemeint[4]).

Um der Geduld des Lesers nicht noch mehr zuzumuten, wird auf die Mitteilung der Ergebnisse betreffend die Stellung der weniger wichtigen Accente verzichtet, zumal der sich dafür Interessierende aus der obigen Tabelle das Wünschenswerte leicht feststellen kann; dagegen darf die Ausführung der Accente und anderer Verzierungen in Rücksicht auf die Geltung der Hauptnote oder der vorhergehenden Note nicht unerwähnt bleiben.

Wie bei einigen oben mitgeteilten Beispielen schon ersichtlich, schwankt der Vortrag der Verzierungen in der genannten Beziehung. Im allgemeinen hat man wohl überall zunächst an dem Grundsatz festgehalten, die Hauptnote um den für die Verzierung erforderlichen Zeitwert zu verkürzen. Ph. E. Bach, die Accente und kurzen Verzierungen ausschreibend, sagt daher[5]): »Alle durch kleine Nötgen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem blos die folgende so viel verliehrt, als die kleinen Nötgen betragen. Alle Vorschläge werden stärcker als die folgende Note angeschlagen, und an diese gezogen, es mag der Bogen darbey stehen oder nicht[6]). Aus dem Versehen, den Vorschlag der

---

1) Das Strichlein nach der Note hätte bei dieser Auffassung die Bedeutung eines Nachschlags, das vor der Note die Bedeutung eines Vorschlags. Siehe weiter unten.

2) Die Stellung des Accents verweist in einem Falle auf die tiefere Sekunde, bei Beginn eines Teils und bei freiem Einsatz eines Melodietons wünscht Kuhnau offenbar auch die untere Sekunde als Accentverzierung. Vgl. Sarabande in E. Loulié, »Elements ou principes de musique«, Paris 1696, verlangt dagegen die obere Sekunde bei Tonwiederholung.

3) Der Accent steht hier zumeist bei der zweiten Note.

4) Heinichen, a. a. O., S. 525, sagt: »Der Vorschlag kan zwar von exercirten Leuthen in allen Intervallis angebracht werden, am meisten und bequehmsten aber wird er bey auff- und absteigender 2de und 3e so wohl in der rechten als lincken Hand gebraucht«. Beethoven, op. 14, No. 2, liefert mit 4 aufeinander folgenden Takten im dritten Satz ein sehr beachtenswertes Beispiel für Accentvorschläge bei Tonwiederholung, Sekunden- und Terzenschritten der Hauptnote.

5) a. a. O.

6) In derselben Weise äussert sich Türk, a. a. O., und Tosi-Agricola, »Anleitung zur Singkunst« 1723/57; Marpurg, wie Quantz den Vorschlag eine Aufhaltung der vorigen Note nennend, erklärt dagegen: »Der Accent (Vorschlag) besteht darin, dass, bevor man die Hauptnote anschlägt, man einen unter oder über derselben entlehnten Ton kurz zuvor gelinde berührt«. Ähnlich auch L. Mozart »Violinschule«, ebenso spricht Kuhnau von »fein sachte touchieren«, was keineswegs zu bedeuten hat oder braucht, die Hauptnote solle unverkürzt bleiben; denn auch Bach betont das »leichte und nette Herausbringen der kleinen Manieren«, ohne damit seiner Forderung, den Vorschlag stärker als die Hauptnote anzuschlagen, zu widersprechen.

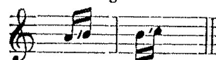
vorhergehenden Note anzuhängen, sind die hässlichen Nachschläge entstanden, die so gar ausserordentlich Mode sind«[1]). Ob Kuhnau denselben Standpunkt vertrat, erscheint sehr zweifelhaft. Schon das Beispiel im ersten Takt der Sarabande in D giebt zu denken, und die sonst zu findenden Stellen sind zahlreich genug, wo die dem Bachschen Prinzip entgegengesetzte Ausführung nicht nur nahe liegt, sondern auch gemeint sein dürfte; vermutlich hat Kuhnau die Tradition bevorzugt, ohne die »Mode« zu verschmähen[2]).

Nunmehr lässt sich veranschaulichen, welche Möglichkeiten für die Ausführung der beiden wichtigsten Accentarten bei Kuhnau bestehen. Die folgenden Beispiele nehmen Rücksicht auf verschiedene Notenwerte und auf das jeweilige Tempo, da ja beide stets von Einfluss auf den Vortrag der Verzierungen sein müssen, und enthalten an erster Stelle die Erklärung, welche den Vorzug verdient; bei den zugleich die grösseren Notenwerte vertretenden Achteln ist daher die »Einknickung«[3]) genannte Ausführung vorangesetzt.

Sekunden.

1) Aufwärts.

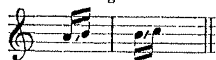
Original.



Ausführung.

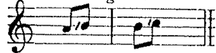


Original.



Ausführung wie bei a) und b) vorher.

Original.



Ausführung.



Original.



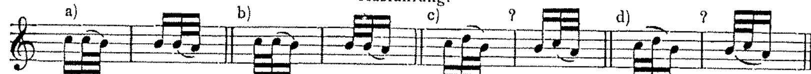
Ausführung wie bei a) bis d) vorher.

2) Abwärts.

Original.

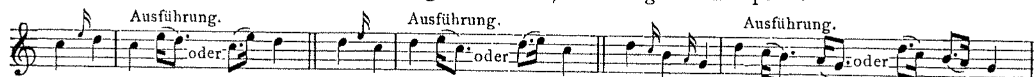


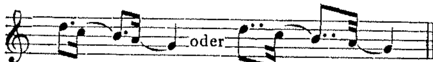
Ausführung.



1) Nur wenige Fälle bei sprungsweis einsetzendem Nachschlag befindet er für gut.

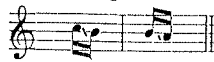
2) Türk, a. a. O., giebt zwar Bachs Ansicht den Vorzug, erkennt aber die Berechtigung der Nachschläge an und bringt, sie in Vorschläge und Nachschläge einteilend, u. a. folgende Beispiele:



Speziell als französisch bezeichnet Türk: 

3) Spitta, a. a. O., Bd. 1, S. 201, gebraucht diesen Ausdruck bei Besprechung Georg Böhms (1661—1739?) für die auch bei ihm sehr übliche Accentausführung.

Original.



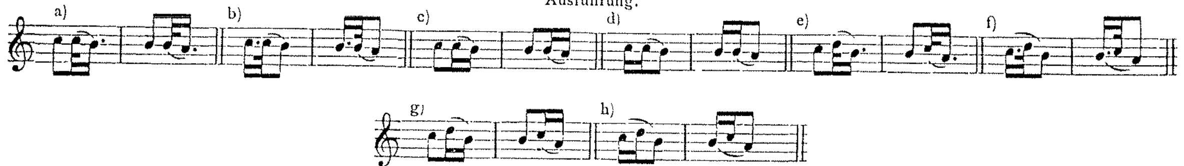
Ausführung wie bei a) und b) vorher, oder



Original.



Ausführung.



Original.



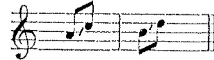
Ausführung wie bei a) bis d) vorher, oder



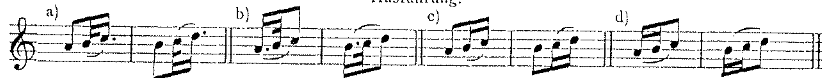
Terzen.

1) Aufwärts.

Original.



Ausführung.



2) Abwärts[1])

Original.



Ausführung.



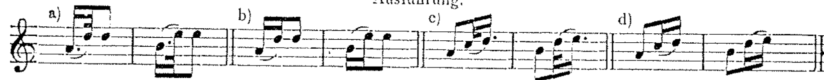
Quarten.

1) Aufwärts.

Original.



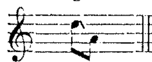
Ausführung.



---

1) Ph. E. Bach giebt für Vorschläge bei Viertelnoten folgende auch für Kuhnau in Betracht kommende Ausführung an und bezeichnet sie als »schmeichelnder«. 

2) Abwärts.

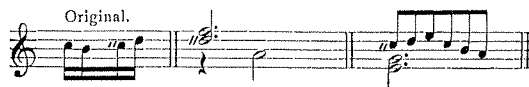




Für die grösseren Intervalle sind die Quartenbeispiele massgebend, und da, wo im Original der Accent eine hier nicht berücksichtigte Stellung einnimmt, kann man zumeist den durch sie direkt angezeigten Ton als Verzierung wählen.

Die Erklärung der übrigen, grösseren Manieren ist weit einfacher. Bei den Mordenten[1]) genügt die Farrencsche Auslegung, da sie Noten von kürzerer und längerer Dauer berücksichtigt, nur sei hinzugefügt, dass diese Verzierung ihre Zeitdauer stets der Hauptnote entnimmt, diese also verkürzt[2]).

Mordent (Pincé).





Der »die Gedancken fliessend machende«[3]) Schleifer besteht aus 2 oder 3 Noten. Ihre Zahl hängt einmal davon ab, ob auf- oder absteigende Tonfolge vorliegt, in letzterem Falle beschränkte man sich auf 2 Noten; vorzugsweise aber richtete sie sich nach dem Intervall der beiden Töne, zwischen denen diese Verzierung eingeschaltet wird. Bei allen Intervallen anwendbar scheint der Schleifer nur in der einfacheren Art üblich gewesen zu sein, wenn es sich um Sekunden, Terzen oder Quinten handelt, bei den übrigen Intervallen dagegen, namentlich bei der Quarte, wo er besonders beliebt war, bevorzugt Kuhnau, auch Heinichen, durchaus die zweite Art, welche den ersten Hilfston zweimal anschlägt, ihn anticipiert, d. h. den Wert der vorhergehenden Note verkürzend, einsetzt; Kuhnau allein scheint mit den Zeichen ,,ʃ und ,,,ʃ die beiden Arten des Schleifers von einander zu unterscheiden[4]).

---

1) Im Original oft nicht auf der Tonstufe der Hauptnote gesetzt.

2) Wie beim Accent richtet sich die Wahl des Ganz- oder Halbtons für die Hilfsnote nach der Vorzeichnung. Nach Heinichen, a. a. O., strenger unterscheidend gebraucht Gasparini die Bezeichnung Mordent beim Halbton, Acciaccatura beim Ganzton darunter.

3) Ph. E. Bach a. a. O.

4) Heinichen, a. a. O., S. 527/28, legt auf den ersten Hilfston noch mehr Gewicht, indem er zu dessen Gunsten die Hauptnote um $^3/_4$ ihres Wertes verkürzt:



Beachtenswert ist auch die weitere Bemerkung: »Die Schleiffung darf nicht 8ven oder 5ten machen«. Türk, a. a. O., beim Adagio beide Töne des Schleifers trillerartig wiederholend, sagt, dass früher ⁓ und / \ als Zeichen des Schleifers üblich gewesen sind, und bringt dafür folgende Beispiele:



Schleifer (Coulé).



Der Triller endlich, für welchen Kuhnau bald *t.*, bald *tr.* als Zeichen gebraucht, erfordert keine besondere Erklärung durch Beispiele, es genügt, darauf aufmerksam zu machen, dass, wie beim Mordent, der Wert der Hauptnote darüber entscheidet, ob ein kurzer (Praller) oder längerer Triller gemeint ist[2]).

Das geringe Tonvolumen des Klavichords und Cembalos, jener Instrumente, für welche Kuhnau schrieb, forderte zur häufigen Anwendung von Verzierungen bei grösseren Notenwerten geradezu heraus, die daher mit vollem Recht Mode gewordenen Manieren wurden aber schliesslich auch bei kurzen Noten im Übermass angewendet, vermutlich weil die flache Spielart des am meisten verbreiteten Klavichords sie besonders begünstigte. Der Ton der heutigen Klaviere bedarf solcher Ausschmückung meist nicht, daher empfiehlt es sich, speziell in lebhaften Sätzen manche Kuhnauschen Verzierungen wegzulassen, in verständiger und geschmackvoller Auswahl jedoch diejenigen beizubehalten, welche zur Charakteristik des Kuhnauschen Stils erforderlich sind oder Töne von längerer Dauer mehr beleben[3]).

Auf die Form und geschichtliche Bedeutung der Kuhnauschen Klavierwerke näher einzugehen, dazu ist hier nicht der Ort. Diese Aufgabe hat überdies schon, im grossen und ganzen, ihre Lösung gefunden, indem als erster Immanuel Faisst[4]), dann Spitta und Shedlock vorwiegend den Sonaten, Max Seiffert auch den Partien Kuhnaus eine eingehende Würdigung zu teil werden liess, und so dürfen wir wenigstens mit kurzem Hinweis darauf das Vorwort beschliessen. Die kritische Darstellung bei den gen. Musikhistorikern, besonders bei Seiffert und Shedlock bietet so viel Beachtenswertes, dass ihre Lektüre warme Empfehlung verdient; auch der praktische Musiker und Musikfreund wird hierin gar manche Anregung und Erläuterung finden, die ihm ein tieferes Verständnis für die Kompositionen Kuhnaus erschliesst.

---

1) Dieses Beispiel giebt Kuhnau selbst als Muster an, es findet sich im Original Seite 6, Allemande in C. Vergl. die Vorrede des ersten Teils der Klavierübung.

2) Im ganzen steht t. 738 mal, tr. 211 mal, davon hat t. nur 2 mal, tr. dagegen häufig verändertes Schriftzeichen. Das besondere Zeichen für den Pralltriller, ~, im 17. Jhd. schon üblich, doch von verschiedener Bedeutung, vermeidet Kuhnau.

3) Auch die französischen Meister des 17/18ten Jhd. waren, obschon sie sich des Klavichords nur ausnahmsweise bedienten, verschwenderisch in der Anwendung von Verzierungen, letztere sind namentlich bei Chambonnières, Couperin und Rameau so zahlreich, dass man gut thut, einige zu unterdrücken. Vergl. Farrenc, a. a. O., Préliminaires.

4) »Beiträge zur Geschichte der Claviersonate« 1845 (erschienen in Dehns »Caecilia« 1846/47, Bd. 25/26).

KRITISCHE BEMERKUNGEN.

Die Fehler im Original, bezw. die Abweichungen in den verschiedenen Originalauflagen haben für den kritischen Kommentar soviel Material geliefert, dass er bei einigermassen vollständiger Mitteilung der gemachten Notizen den Umfang des Vorworts noch überschreiten würde. Da indessen das letztere schon vieles entbehrlich macht und sonst auch beim kritischen Beurteiler einiges Vertrauen in die Sachkenntnis und Gewissenhaftigkeit des Herausgebers vorausgesetzt werden darf, so kann eine kleine Auslese genügen.

Nebenher finden die Neuausgaben von Farrenc und Shedlock Berücksichtigung, doch nur soweit, als es sich um die Deutung zweifelhafter Originalstellen handelt[1]).

Endlich sind zur richtigen Würdigung Kuhnauscher Themen einige, voraussichtlich besonders willkommene Bemerkungen beigefügt, die vorwiegend auf Spittas »Seb. Bach«, Seifferts »Geschichte der Klaviermusik« und Shedlocks »The Pianoforte Sonata« Bezug nehmen.

Die Überschrift Partie und Zählung der Dur- und Moll-Partien fehlt im Original.

Beim Mordentzeichen, das im Original verschieden gesetzt ist: meist —//•— und —//•—, häufig —//•—, selten —//•—, ganz ausnahmsweise —•//—, hat der Neudruck den beiden »Strichlein« durchweg die Stellung in gleicher Höhe mit der folgenden Hauptnote gegeben[2]).

Wiederholungen, welche, auf wenige Takte sich beziehend, im Original z. T. mit dem besonderen, heute nicht mehr gebräuchlichen Zeichen ·𝄋· nur angedeutet werden, sind meist ausgestochen.

Bei den Angaben der Tonart im folgenden bezeichnet der einfache große Druckbuchstabe Dur, der kleine Buchstabe Moll, die kursiven Lettern vertreten dagegen nur einzelne Töne.

1. Klavierübung, Teil I.

Partie 1: C. *Präludium*, Seite 5: Nach den Einleitungstakten folgt ein gebundener polyphoner Stil; an diesen erinnert auffällig der zweite Abschnitt in Seb. Bachs fünfteiliger Klaviersonate D. Mit der sich anschliessenden Kuhnauschen Fuge und ihrer Kontrapunktierung vergleiche man den ersten Satz in Seb. Bachs Fantasie G, ferner dessen Fuge B aus dem »Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo«; beide auf Kuhnaus Einfluss deutend.

Allemande, S. 7: Die Bindebögen bei den 32tel Figuren, im Original ungenau stehend, sind so gesetzt, wie sie sicher gedacht waren. Auch bei anderen Sätzen ist die gleiche Änderung vorgenommen worden. Zeile 4, Takt 2, Untersystem, Achtelnote: Farrenc schreibt *gis*, die auf der Originalnotation fussende Annahme von Stimmenkreuzung macht aber *g* wahrscheinlicher. Ein analoger Fall liegt in der *Allemande* S. 15, Z. 1, T. 3, und in der mit ihr korrespondierenden *Courante* vor.

Courante, S. 8, Z. 3, letzter Takt, Untersystem: Die hier gebrauchte, weil sehr beliebt noch oft wiederkehrende Schlussformel hat ihren Ursprung in der gebrochene Akkorde bevorzugenden Lautenmusik. Der vielleicht auch für den Schlusstakt von Teil 1 gedachte und sonst noch vorkommende untere Bogen ist die Vereinfachung einer umständlicheren Schreibweise und bedeutet, dass hier 𝅘𝅥 *c* zugleich als 𝅗𝅥 gehalten und die folgende halbe Note *c* angebunden werden soll. Mit 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 ist also 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 gemeint. Vgl. auch S. 39, Z. 5, T. 4.

Sarabande, S. 8, Z. 4, T. 1: $\overline{\overline{fis}}$ ist auffällig; ebenso $\overline{\overline{cis}}$ in Takt 5.

Partie 2: D. *Präludium*, S. 10: Das von Farrenc wiedergegebene Strichlein bei der ersten Note ($\overline{\overline{a}}$) ist nur in der Auflage von 1695 vorhanden, scheint indessen mehr ein vom Stecher bei Herstellung neuer Platten irrtümlich gesetzter Notenstiel zu sein. Auch das Mordentzeichen in Takt 1 vor $\bar{d}$ des dritten Viertels steht nur in 1695, die früheren Auflagen enthalten bloss ein (Accent-) Strichlein. Dagegen ist in 1695 bei $\bar{h}$, Takt 2, erstes Viertel, der

1) Farrencs Ausgabe der Klavierübung und der Klavierfrüchte ist durch möglichst originalgetreue Wiedergabe verdienstvoll und neben einigen Fehlern, die sich meist aus der Einführung moderner Tonartvorzeichnung erklären, speciell bei den »Strichlein« ungenau, indem er diese nicht selten fortgelassen oder ihre Stellung im Original zu wenig beachtet hat. Shedlocks etwa ebenso korrekte und anerkennenswerte Ausgabe der beiden ersten Sonaten von den Bibl. Historien sucht dagegen durch stets kenntliche Zuthaten, oft mit gutem Gelingen den modernen Anforderungen bezüglich des Vortrags gerecht zu werden.

2) Farrenc setzt die bei ihm plump ausgefallenen, dicken und langen Mordentstriche unter einander: ⫽, so, dass der untere Strich den Hilfston andeutet.

Mordent fortgefallen. Weitere Abweichungen bezüglich ′ und ″ liegen vor in Takt 2 und 3; in Takt 3, 4 und 5 auch bezüglich der Stielung.

Allemande, S. 11, Z. 3, T. 1, zweite Hälfte: der Original-Bindebogen in der Mittelstimme, 2 Takte später ähnlich wiederkehrend, braucht keineswegs Stichfehler zu sein; siehe Vorwort, S. XV.

Partie 3: E. *Allemande*, S. 15, Z. 1, T. 3: Bezüglich ♮ vgl. die Bemerkung zu S. 7, Z. 4, T. 2.

Courante, S. 15, Z. 6 und 7. Das Original enthält, meist nur im Obersystem, kleine senkrechte Striche, welche den 6/4 Takt in zwei Hälften zerlegen. Bei einigen Couranten, besonders im zweiten Teil der Klavier-Übung, ist diese Halbierung während des ganzen Stückes und mehr oder weniger gleichmässig auf beiden Systemen durchgeführt; Farrenc hat daher vorgezogen, solche Sätze im 3/4 Takt zu übertragen. Die kleinen Striche im Original scheinen nur anzudeuten, dass Accentrückungen vermieden werden sollen, welche mit zeitweiligem Spiel im 3/2 Takt bei zu Grunde liegendem 6/4 Takt entstehen würden; sie können aber auch lediglich ein Merkzeichen des Kopisten und Stechers sein. Da die Striche indessen meist überflüssig sind, sofern der zweiteilige Takt schon genügend aus der Notierung, besonders aus dem Zusammenbalken von Achteln, manchmal auch aus den Accentstrichlein deutlich hervorgeht, da überdies gerade dort, wo Zweifel entstehen könnten, der Strich fehlt, so hat die Neuausgabe darauf verzichtet, etwa durch punktierte Taktstriche das Original wiederzugeben. — Z. 7, T. 1: Die unsichere Original-Lesart im Obersystem ist nach Takt 5 der motivisch vorbildlichen Allemande gedeutet. Im Untersystem enthält das Original in der zweiten Takthälfte noch 𝄽 𝄽 ♩ (*h*), allerdings sehr verwischt.

Sarabande, S. 16, Z. 4: Fast alle in 1689 als ⁄ stehenden Accente des 1. Teils sind in 1692 und 1695 als ⁄ gesetzt; vgl. dazu Vorwort Seite VIII, Anm. 2, betreffend Originalseite 31.

Menuet, S. 16, Z. 6 und 7: Farrenc schreibt 3/4 Takt; der Neudruck beschränkt sich auf Beibehaltung der im Original vorhandenen 3/4 Takt-Striche. (𝄼) statt der modernen Schreibweise (𝄼 𝄽) ist wegen Z. 7, T. 4, zugesetzt worden. Kuhnau schreibt bei 6/8 Takt entsprechend auch 𝄼 statt 𝄽 𝄾 oder 𝄽.; vgl. S. 146 und 147. — Z. 7, T. 7: Das in 1689 deutliche Bassviertel *H* als besondere Gegenstimme zu 𝅘𝅥𝅮 *dis* ist in 1695 noch erkennbar, soll aber wohl wegfallen.

Partie 4: F. Einleitungssatz: Der Name *Sonatina* hat noch die ursprüngliche Bedeutung eines Instrumental-Klangstückes (suonare Gegensatz von cantare).

S. 17, Z. 4, T. 3: Im Leipziger Stadtbibliothek-Exemplar fehlt die Pause und auf *b* 𝅘𝅥𝅮 folgt, anscheinend nachgeschrieben, *a* 𝅘𝅥𝅮, dafür ist *f* nicht doppelt gestielt; eine sehr wohl mögliche Lesart.

S. 18, Z. 1, T. 7: Farrenc schreibt *f* als 𝅗., da ein (nicht überall gleich deutlicher) Punkt im Original vorhanden.

Allemande, S. 18, Z. 2, T. 1: Im Original geht 𝄽 dem Viertel *c* vorauf und ♩ *a* fehlt. — Z. 4, T. 1: Dem Takt vorher zufolge erwartet man bei 𝅘𝅥𝅯 *b* ♮. — T. 3: Die Strichlein sind nicht durchaus sicher. Hier wie auch sonst vereinzelt kann Stichfehler oder nur Unsauberkeit vorliegen.

Courante, S. 19, Z. 2, T. 1, erste Hälfte: In 1689 steht t. direkt vor 𝅘𝅥𝅮 *e*, in 1695 über und nahe bei 𝅘𝅥𝅮 *g*.

Gigue, S. 20: Die einfachen Strichlein können Stichfehler sein, ″ überall jedenfalls wahrscheinlicher.

Partie 5: G. *Präludium*, S. 21, Z. 2, T. 3: Farrenc schreibt bei beiden Achteln *c* der zweiten Takthälfte den Mordent vor. In 1692 und 1695 stehen zwar 2 Strichlein, sie sind aber augenscheinlich ein nicht beabsichtigter Überrest von 2 Kreuzen, die in 1689 thatsächlich, jedoch irrtümlich gesetzt bei den späteren Auflagen wegfallen sollten.

Partie 6: A. *Präludium*, S. 24, Z. 1, T. 3, erste Hälfte: Farrenc nimmt *gis* an, ebenso *gis* im folgenden Takt; in beiden Fällen scheint indessen das vorhergehende Auflösungszeichen über den Taktstrich hinaus gelten zu sollen. — Z. 2, T. 2: Das nur in 1689 stehende, aber nachgeschriebene ♮ (nicht ♭!) weist auf Ergänzung in späterer Zeit. Die folgende Fuge ist nach Seiffert die einzige Doppelfuge im 1. Teil der Klavierübung, Spitta dagegen bezeichnet weniger zutreffend schon die C-Fuge in Partie 1 als Doppelfuge. — Z. 6, T 1, Untersystem: Die gewählte Lesart 𝅘𝅥𝅮 𝄽 findet sich nur in 1689 und zwar als handschriftliche Verbesserung von 𝅘𝅥𝅮 *fis*. Dass 𝅘𝅥𝅮 in den späteren Ausgaben nicht verbessert ist, scheint eine Nachlässigkeit zu sein. Analog 6 Takte vorher könnte man auch statt der Pause ein Viertel *gis* einsetzen. — S. 25, Z. 2, T. 1: Farrenc überträgt (♮) *g*; entgegen *g* im Takt vorher steht im Original hier kein besonderes Auflösungszeichen. Vgl. S. 24, Z. 5, T. 4, wo *gis* nur gemeint sein kann, obwohl im Original kein ♯ besonders gesetzt ist, wie es bei der Kuhnauschen Notierung notwendig gewesen wäre. Siehe die Bemerkung zur f-Partie.

Allemande, S. 25, Z. 4, T. 4 und Z. 7, T. 3: Die Punkte beim Abschlussakkord haben nur die Geltung eines 𝅘𝅥𝅮; 2 gleiche Fälle im *Double* S. 40, Z. 3, T. 1 und Z. 5, T. 3. Die Abhängigkeit des Punktwertes von der folgenden Note, im 17. Jahrhundert noch häufig anzutreffen, erinnert an die in Tabulaturen des 15. und 16. Jahrhunderts übliche Schreibweise.

Courante, S. 26, Z. 1, T. 2: Dem vorhergehenden Takt entspräche besser *Fis* als halbe Note.

Gigue, S. 27: Im zweiten Teil erscheint t. als Umkehrung des Mordents von Teil 1, also identisch mit dem Praller (𝆗 allerdings in modernem Sinne gemeint; denn noch Seb. Bach giebt im »Clavierbüchlein vor Wilh. Friedem. Bach« für 𝅘𝅥 folgende Erklärung: (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥.). — Z. 6, T. 5: Farrenc nimmt *d* an, was auch wahrscheinlicher. — Z. 7, T. 1, erste Hälfte: Im Original hat auch ♩ *a* einen Punkt; Farrenc behält ihn bei. 1689 zufolge erscheint der Punkt bei 𝅘𝅥𝅮 *a* verwischt, wie weggeschabt; 𝅘𝅥𝅮 *fis* müsste sonach die Fortsetzung von *a* als Viertel sein und ♩ *a*, als ♩. dann beizubehalten, würde von ♩. *a* gefolgt. Diese Auffassung entspricht Z. 5, T. 6. — Z. 7, T. 6, Untersystem: Im Original steht ⌣♩ 𝅘𝅥𝅮, von Farrenc für richtig befunden.

Partie 7: B. *Präludium*, S. 28, Z. 1, T. 4, zweite Hälfte: Die Doppelstielung von $\bar{f}$ als 𝅗𝅥 scheint nur ♩ 𝅗𝅥 zu bedeuten, d. h. ♩ *b* vorher springt nach $\bar{f}$, um dann durch ♩ *a* fortgesetzt zu werden. — Z. 4, T. 1: Das im Original vor *d* stehende ♮ kann schablonenmässig gesetzt sein, veranlasst durch ♮ vor $\bar{e}$ 1 Takt vorher und 2 Takte nachher; wahrscheinlicher ist freilich, dass ♮ vor *d* den verminderten Quintenschritt markieren soll. Vgl. S. 90, Z. 2, T. 5 und die Bemerkung zu S. 90 und 91. Statt der beiden Viertel $\bar{b}$ $\bar{a}$, Z. 5, T. 4, kann auch ♩. ♪ beabsichtigt sein, da im Original ♩. ♩ und ♩ nicht unter $\bar{\bar{es}}$, sondern mehr rechts steht; Farrenc überträgt 2 Viertel.

Sarabande, S. 29, Z. 7, T. 4: $\bar{f}$ erst in 1695 vorhanden; T. 8: Die Doppelstielung vom Schlussviertel $\bar{f}$ auch nur in dieser letzten Ausgabe. — S. 30, Z. 1, T. 4: In 1695 fehlt 𝅘𝅥 $\bar{f}$; vor ♩ $\bar{f}$ steht ′ in 1689, dagegen ″ in 1692, erst 1695 hat ″ vor $\bar{a}$. — Takt 5: In 1689 𝅗𝅥–♩, in 1695 aber 𝅗𝅥.

Gigue, S. 30, Z. 3 und 5, T. 5: ″ nicht mehr in 1695, ohne dass ein Grund dafür ersichtlich ist.

2. Klavierübung, Teil II.

Partie 1: c. *Präludium*, S. 34, Z. 3, T. 3: Im Original ♫ ♩, die Übertragung ♬ benötigt also nicht den Bogen.

Courante, S. 36, Z. 4, T. 3: 𝅗𝅥 $\bar{c}$ hat der Spannung wegen keinen Punkt.

Sarabande, S. 36, Z. 6, Schlusstakt: Viertel $\bar{c}$ wurde doppelt gestielt analog der Parallelstelle im *Double*, wo $\bar{c}$ allerdings erst in 1726 doppelte Stielung hat.

Gigue, S. 37, Z. 2: Das Thema, auch in Abschnitt 4 der 6. Sonate von den Bibl. Historien, S. 175/76, »bedeutsam verwendet, scheint Händel bei der charakteristischen Illustration der »dicken Finsternis« in »Israel in Egypten« vorgeschwebt zu haben« (Seiffert).

Partie 2: d. *Präludium*, S. 38, Z. 5, T. 5, erste Hälfte: Farrenc schreibt *h*, obwohl bei der Parallelstelle, 4 Takte später, ausdrücklich ♭ im Original steht, wie in Klammer vermerkt ist, um die Berechtigung des Zusatzes von ♭ darzuthun.

Double, S. 40, Z. 4, T. 1: Farrenc nimmt $\bar{c}$ als richtig an; wohl auch wahrscheinlicher, nicht nur der Spannung bei $\overline{cis}$ wegen.

Courante, S. 41, Z. 1, T. 3: In 1692 steht 𝄾♪ statt ♩ *g*. Die gleichmässige Stielung der Mittelstimme nach oben ist originalgetreu; gegenüber der Parallelstelle im Double, nicht in der Allemande, fällt diese Stielung besonders auf, zumal im Original den Takt halbierende Striche gesetzt sind. Sollten vielleicht im Kuhnauschen Manuskript Pausen für den Bass gestanden haben? Nötig wären sie nicht, da an beiden Parallelstellen die Mehrstimmigkeit des nächsten Taktes durch keine Pausen vorher angezeigt ist. — Z. 2, T. 4: Die beiden Bindebögen können dieselben Notenwerte bedeuten, die im Schlusstakt der vorigen Seite ausgeschrieben sind. Indessen ist zu berücksichtigen, dass Kuhnau Abwechselung liebt, also Teil 2 eines Satzes keineswegs wie Teil 1 zu lauten braucht. Im vorliegenden Falle scheint sonach der obere Bogen einfacher Bindebogen zu sein, der untere Bogen bedeutet dagegen, dass *D* zugleich als 𝅘𝅥 zu halten und das folgende *D* anzubinden ist. Bei der Ungewissheit solcher Stellen wurde darauf verzichtet, naheliegende Umänderungen vorzunehmen.

Partie 3: e. *Allemande*, S. 43, Z. 4, T. 2, Untersystem: Das in allen Ausgaben stehende Achtel *a* kann mit Rücksicht auf den Querstand zur Oberstimme ($\overline{ais}$) Stichfehler sein; an Stelle von *a* empfiehlt sich *fis*, analog S. 44, Z. 3, T. 4. — S. 44, Z. 1, T. 4: Der bei 𝅘𝅥 *h* ergänzte Punkt bleibt wenigstens vor der Wiederholung des 2. Teils besser weg. Statt dessen ergänze man bei den Vierteln des Schlussakkordes je einen Punkt; das Fehlen des letzteren im Original ist wohl nur durch die Wiederholungsdoppelpunkte veranlasst worden.

Gigue, Seite 45/46: Die Entscheidung hinsichtlich der Parallelstellen angesichts der Originalnotierung ist schwer. Die naheliegende Annahme, Takt 4 dürfe massgebend sein, wird schon durch die Originallesart in Takt 7 widerlegt. Nur Takt 10 könnte analog Takt 4 gespielt werden, indem Kuhnau vielleicht deshalb oben 𝄽 setzt, um den Eindruck von Quintenparallelen zu vermeiden. Farrenc schreibt ♮ in der zweiten Hälfte von Takt 10 ausdrücklich vor, doch ist die Annahme von *gis* sehr wohl möglich, ja wahrscheinlich; denn Takt 9 und 10, wie auch Takt 17 und 18, korrespondiert offenbar mit Takt 6 und 7, andererseits Takt 14 und 15 mit 11 und 12. — S. 46, Z. 4, T. 5: Im Original $\bar{h}$ 𝅗𝅥., das Thema erfordert aber 𝅗𝅥 ♩! — Z. 5, T. 4: Farrenc nimmt *c* an, der Zusatz ♯ ist nach der analogen Stelle, Z. 4, T. 5, durchaus berechtigt; vgl. dazu Z. 6, T. 4. — Z. 6, T. 3; erste Hälfte: 𝅗𝅥 ♮♩ im Original. Statt $\bar{\bar{e}}$ 𝅗𝅥 erwartet man ♩ mit folgendem $\overline{\overline{cis}}$ ♩ (Thema!); da Kuhnau $\bar{h}$ als 𝅘𝅥. offenbar vermeiden wollte, hätte die Doppelstielung von $\overline{\overline{cis}}$ genügt.

Partie 4: f. Kuhnau huldigt meist noch dem Grundsatz, dass auch bei der Tonartvorzeichnung ein ♯ oder ♭ nur für den direkt angezeigten Ton Giltigkeit hat, nicht auch für die höhere oder tiefere Oktave desselben. Der gebräuchliche Sopranschlüssel veranlasste daher die Vorzeichnung je eines besonderen ♯ für $\overline{cis}$ und $\overline{\overline{cis}}$, ja sogar auch für *fis*, das eine Hilfslinie benötigte; im Bassschlüssel steht entstprechend ein besonderes ♯ für *Fis* und *fis*, für *Gis* und *gis*. Bei den ♭ Tonarten findet sich ausnahmsweise im Obersystem das ♭ für *b*, für gewöhnlich ist es nur im Untersystem besonders verzeichnet, wo noch *As* und *as* ihr eigenes ♭ haben; im Obersystem dagegen hat $\overline{des}$ und $\overline{\overline{des}}$, $\overline{es}$ und $\overline{\overline{es}}$ sein eigenes ♭. Sonach präsentiert sich die vorliegende f-Partie im Original mit 6 ♭, sowohl im Sopranschlüssel als auch im Bassschlüssel, und S. 47, Z. 1, T. 7 musste $\overline{\overline{as}}$ im Original noch ein ♭ besonders vorgezeichnet erhalten. An diese veraltete Schreibweise des Originals soll (♭) im Neudruck erinnern; vgl. S. 83: (♭) auf $\bar{b}$, S. 89: (♭) auf *Es* bezüglich. Der Grundbass der *Ciacona* ist derselbe wie in der gleichnamigen Komposition von Johann Kaspar Ferdinand Fischer.

Auch andere Zeitgenossen von Kuhnau haben einen solchen die Quarte abwärts und diatonisch durchschreitenden Bass variiert, so Pachelbel und Christian Friedr. Witt, letzterer in einer *Passacaglia* d. Die neuesten Forschungen von R. Buchmayer (Sammelband der Internat. Musikges., II, S. 267-270) liefern den Nachweis, dass dabei französischer Einfluss vorliegt. Und zwar hat Lully speciell mit der *Passacaille* d aus seiner Oper *Acis et Galatée* (1686) offenbar auch Kuhnau zur vorliegenden Ciacona angeregt. Die korrekte Stimmführung erfordert, dass einige Wiederholungen mit kleinen Änderungen beginnen; im Original deutet dies meist der Custos an. Durch das Ausstechen wurden in der Neuausgabe auch die Bögen überflüssig, die im Original darauf hinweisen, dass nach der Wiederholung der Abschlusston oder -Akkord wegfällt.

Ciacona, S. 47, Z. 1, T. 3: Nur in 1726 Punkt bei *f*. Im folgenden Takt bei *g* fehlt dagegen überall der Punkt, anscheinend deshalb, weil die Quinten mit dem Anfangstakt zu auffällig würden; die Annahme von Stimmenverwechselung ist ja hier ausgeschlossen. Eventuell könnte der Grundbass als mit 𝅗𝅥 abschliessend gedacht sein und 𝅘𝅥 *c* die Fortsetzung von 𝅗𝅥 *g* darstellen sollen. — Z. 5, T. 1: Das Zeichen ·𝄋·, von Kuhnau häufiger zweimal, am Anfang und Schluss einer zu wiederholenden Stelle gesetzt, deutet hier an, dass die Wiederholung im Obersystem nicht mit $\overline{as}$, sondern erst mit $\bar{c}$ beginnt; siehe auch S. 48. — S. 48, Z. 6, Schlusstakt: Farrenc lässt 𝄐 weg und ergänzt 2 Viertelpausen zum vollen Takt. Die (beibehaltene) Originallesart war durch die voranstehenden 4 Takte bedingt, welche als Wiederholung des Vorhergehenden bei Kuhnau nicht ausgestochen sind.

Courante, S. 49, Z. 5: Im Original steht das Strichlein stets nach ♮. — Z. 6, T. 1: Hier tritt zum erstenmal \\ auf; in gleicher Richtung sind die Strichlein noch sechsmal gesetzt, nämlich einmal S. 56, Z. 5, zweimal S. 60 (Z. 1 und 6), einmal S. 61, Z. 1, zweimal S. 62 (Z. 4 und 6). Bei diesen 7 Fällen liegt die auf \\ folgende Note stets tiefer (viermal eine Sekunde, dreimal eine Terz tiefer). Dieser Umstand kann den Stecher veranlasst haben, \\ statt // zu stechen, doch da \\ meist höher als der folgende Hauptton steht und in den übrigen zahlreichen Fällen von absteigender Hauptnote // stets richtig gesetzt ist, so erscheint es nicht unmöglich, dass \\ dem Kuhnauschen Manuskript entspricht und das Gegenteil von // bedeutet, also 𝆖 (Praller). — Z. 6, T. 2; Untersystem: 𝅘𝅥 *f* bricht ab ohne folgende Pause (in allen Ausgaben gleich).

Aria, S. 50: Die letzte Zeile ist die Wiederholung der Aria von Takt 2 bis Anfang von Takt 6. Im Original wird diese Wiederholung durch Da Capo nur angedeutet, die Fermate beim Abschlussviertel steht daher schon Anfang des 6. Taktes. Vgl. die Bemerkung zu S. 48, Schlusstakt der Ciacona. Farrenc lässt 𝄽 im ersten Takt der Aria weg.

Partie 5: g. *Präludium*, S. 51/52: Wie schon in der e-Gigue, steht der Punkt im Original meist nicht direkt hinter der durch ihn verlängerten Note, sondern erst da, wo sein Wert beginnt; er ersetzt daher, am Beginn eines neuen Taktes stehend, zugleich den Bindebogen. Die Fuge hat wohl den Anstoss zum Gegensubjekt in einer Klavier-Fuge Händels gegeben (Doppelfuge g, siehe Chrysanders Gesamtausgabe, Bd. 2, S. 161, Peters, Heft 4 c, Nr. 1 der 6 grossen Klavierfugen); Händel legt diese Doppelfuge auch in »Israel in Egypten« dem Chor »Er schlug alle Erstgeburt« zu Grunde (Chrysander, Bd. 16, S. 58). Das Kuhnausche Thema verwendet ferner Seb. Bach in seiner e-Toccata con fuga (Peters, Heft 210, Nr. 1) und Johann Christian Bach in seiner c-Sonate (Pauer, Alte Meister, Bd. 1, S. 26, Köhler, Les maîtres du clavecin, Bd. 1, S. 47).

Allemande, S. 53, Z. 3, T. 2: ♮ bei 𝅘𝅥𝅮 $\bar{e}$, in Klammer übertragen, deutet darauf, dass die moderne Vorzeichnung von 2 ♭ bei g-Tonart Kuhnau schon vorschwebte; im Präludium dieser Suite und in anderen Sätzen von Kuhnau liegen analoge Beispiele vor.

Courante, S. 54, Z. 1, T. 1, Untersystem: Farrenc nimmt *b* an, doch vgl. die Parallelstelle S. 53, Z. 1, T. 1.

Sarabande, S. 54, Z. 4, T. 6: Bezüglich der gleichzeitigen Verzierung von / und // vgl. u. a. Bourrée T. 6, S. 41.

Partie 6: a. *Präludium*, S. 56, Z. 5, T. 1: Farrenc nimmt $\bar{d}$ an, was durchaus möglich ist und bei der Original-Lesart und -Schreibweise naheliegt; für $\bar{d}$ können indessen die Parallelstellen S. 55, Z. 5, T. 4 und S. 56, Z. 1, T. 4 nicht entscheidend sein. Die Fuge, S. 55/56, erweist sich nach Seiffert als die gesangliche Fassung eines Orgelfugen-Themas von Pachelbel (1653-1706); in instrumentaler Form tritt dagegen das Pachelbelsche Thema in der vierten Sonate der Frischen Klavierfrüchte auf, S. 90/91. Fleischer, Ztschr. der Intern. Musikges., II, S. 330 f., macht darauf aufmerksam, dass Pachelbel das Thema nicht erfunden, vielmehr eine altkirchliche Melodie umgebildet hat; darnach liegt kein Einfluss Pachelbels vor, sondern jene (Magnificat-) Melodie hat Kuhnau und anderen Tonsetzern als Vorlage gedient.

Partie 7: h. *Präludium*, S. 59, Z. 2, T. 3, Untersystem: In allen Originalauflagen stehen die Noten des 2. und 3. Viertels eine Terz zu hoch. — Z. 4, T. 1: Noch in 1703 Abschluss in der Oktave; erst in 1726 *fis* ergänzt. — Z. 5, T. 1, letztes Viertel: 𝅘𝅥𝅮 *fis* ist hinzugefügt worden; vgl. 3 Takte später.

Gavotte, S. 61: Die letzten 4 Takte des 2. Teils sind im Original als Wiederholung des Vorhergehenden mit ·𝄋· nur angedeutet. Ob sie vielleicht, bei der Kürze des 1. Teils, nach der Wiederholung des ganzen 2. Teils wegfallen sollen, geht aus dem Original nicht hervor. Es ist auch nicht undenkbar, dass ·𝄋· erst bei der Wiederholung des Teils berücksichtigt werden soll, also erst am Schluss jene 4 Takte zweimal zu spielen sind.

Gigue, S. 62, Schlusstakt: Statt $\bar{g}$ muss es $\overline{fis}$ heissen.

Sonate B.

Der Einleitungssatz hat bei Becker und Pauer den Zusatz Allegro; Shedlock empfiehlt Allegro moderato, wie es vor ihm schon Faisst gethan.

S. 64, Z. 4: Die auffällige Stielung ist originalgetreu. Da nur im 2. Takt beim 2. Viertel die Stielung nach unten durch die höhere Tonlage nahe gelegt war, des Sopranschlüssels wegen, so kann ein interessanter Fall von Ablösen und Überschlagen der Hände vorliegen. Italienischer Einfluss?

S. 65, Z. 3, T. 2: Farrenc setzt $\overline{es}$ schon beim 3. Viertel. Die Annahme, dass ♮ vorher noch für das letzte Sechzehntel vom dritten Viertel giltig ist, liegt näher, weil die erste Hälfte des nächsten Taktes als Nachahmung erscheint.

S. 67, Z. 3: Der unmittelbare Anschluss des vierten Satzes an den dritten ist beachtenswert.

3. Frische Klavierfrüchte.

Die auf Parallelstellen oder Anklänge bei anderen Komponisten bezüglichen Bemerkungen sind zumeist den englischen Notizen in dem einst Cramer gehörenden Exemplar erster Auflage entlehnt, die in Klammer gesetzten Tempoangaben nach Faisst gemacht.

Sonate 1: g.

S. 73. An das Thema des Einleitungssatzes (Allegro) erinnert Händels »Keep them alive« in Act 3 von »The Triumph of Time and Truth« (1757). Vgl. ferner den Abschnitt »Virtue shall never long be oppress'd« im Oratorium »Susanna« (1748); siehe auch S. 143, Bibl. Historien. — Z. 4, T. 4: 𝅘𝅥 b wie bei Farrenc ergänzt. Der Bindebogen bei $\overline{c}$ steht nur im 1696 Exemplar und zwar nachgeschrieben.

S. 74. *Adagio* und *Allegro* haben nur 1 ♭ vorgezeichnet, obwohl B vorliegt; ein analoger Fall S. 140-143. Dass Kuhnau nicht 2 ♭ vorschrieb, liegt offenbar an der Haupttonart der Sonate, deren erster und letzter Satz in g steht; vgl. Vorwort S. XIII. Weil ihm aber die B-Vorzeichnung vorschwebte, so setzte er, im Allegrosatz mehrfach für $\overline{e}$, ♮ noch besonders. Ein solches der Vorzeichnung nach überflüssiges ♮ ist im Neudruck S. 74, T. 2, als Andeutung in Klammer aufgenommen worden. — Z. 5, T. 2: 𝅘𝅥𝅮 c wie bei Farrenc ergänzt. Mit dem *Allegro* vgl. Händels Ouvertüre zu seiner italienischen Oper »Alcina« (1735).

S. 75, Z. 6: Mit dem zweiteiligen, in Liedform gehaltenen vierten Satz (Andante) vgl. Händels Ouvertüre zum Oratorium »Joseph« (1743). — Z. 7, T. 2: b 𝅗𝅥. im Original als 𝅘𝅥‿𝅗𝅥𝅘𝅥 notiert (𝅘𝅥 oben, 𝅗𝅥 zwischen beiden Systemen, mehr unten, wegen Platzmangel); jedenfalls soll b die Fortsetzung von 𝅘𝅥 $\overline{c}$ sein. — S. 76, Z. 2, T. 5 ff: An diese, nach Faisst schneller als Satz 4 zu nehmende Fuge erinnert das Allegro in Händels Orgelkonzert op. 7, Nr. 4, mehr noch der Prestosatz in seiner Klaviersuite d (1720). — Z. 6, T. 6: Im Original deutlich 𝅗𝅥 $\overline{\overline{d}}$, Farrenc setzt dafür $\overline{\overline{c}}$ ein.

Sonate 2: D.

Satz 1 (Allegro), S. 77, Z. 5, T. 3: ♯ für 𝅘𝅥𝅮 $\overline{eis}$ fehlt im Original anscheinend nur wegen Platzmangel.

Satz 2, Molto Adagio, S. 78, Z. 4, T. 2, erste Hälfte: In allen Auflagen 𝅘𝅥 $\overline{cis}$ statt $\overline{d}$.

Satz 3, S. 78-80, lebhaft und frisch bewegt (Allegretto oder Allegro). S. 79: T. 3 als Wiederholung von T. 2 ist im Original nur angedeutet, T. 2 enthält daher dort den Vermerk l'altra volta piano. — Z. 3, T. 4 und Z. 7, T. 2, zweite Hälfte: Farrenc schreibt ohne weiteres $\overline{gis}$. Berechtigt war er dazu nur durch S. 78, Z. 7, T. 6 und dessen Parallelstellen, sofern hier der ganze Takt in Dur steht und immer ein Takt in Moll folgt. Dagegen darf nicht S. 79, Z. 5, T. 4 oder S. 80, Z. 2, T. 1 entscheidend sein; letztere Stelle korrespondiert nur mit dem Bass in T. 5, S. 79. Für Kuhnau ist $\overline{g}$ in den beiden fraglichen Fällen wohl natürlicher; jedenfalls ist so gut wie ausgeschlossen, dass die Giltigkeit des $\overline{gis}$ im Takt vorher sich so weit erstrecken sollte. — S. 80, T. 3 und 4: Im ersteren Takt enthält das Original zweimal 𝅘𝅥 𝄾 𝄾, im letzteren richtig 𝅘𝅥 𝄾. Farrenc, wohl bestimmt durch die vorhergehenden Stellen, schreibt in beiden Takten 𝅘𝅥𝅮 𝄾 𝄾, der Neudruck hat S. 80, Z. 4, T. 1 u. 2 entscheidend sein lassen. — Z. 4, T. 5: Nach Shedlock würde die Sonate »admirable« sein, wenn sie hier endigte; denn die beiden noch folgenden Sätze bilden ähnlich wie bei anderen Sonaten Kuhnaus eine »anti-climax«.

Schlusssatz (wahrscheinlich Allegro), S. 81, Z. 6, T. 5: im Original 𝅘𝅥𝅮 $\overline{e}$, nicht 𝅘𝅥𝅮 $\overline{d}$.

Sonate 3: F.

S. 82, Z. 6, T. 6: Farrenc nimmt beim ersten Achtel $\overline{h}$ an, da ♮ vorher noch im neuen Takt Giltigkeit haben kann. Indessen ist $\overline{b}$ keineswegs unmöglich; denn allerdings in noch älterer Zeit war eine solche Kadenz mit ♭ und ♮ nichts Ungewöhnliches. — Z. 7, T. 9 warnt ♮ des Originals vor as, ebenso Z. 5, T. 6, ♭ vor $\overline{h}$, resp. h; S. 83, Z. 3 und 4 haben die in Klammer beibehaltenen ♮ des Originals die gleiche Bedeutung. — S. 83, Z. 3, T. 7 und Z. 4, T. 8: Farrenc schreibt h beim ersten Viertel, nicht mit Recht.

Aria (etwa Andante) S. 83, Z. 6, T. 2: Farrenc nimmt $\overline{h}$ an, dagegen T. 5 (𝅘𝅥𝅯) $\overline{b}$, ferner [Notenbeispiel] beim zweiten Viertel für $\overline{g}$ $\overline{f}$; letzteres wohl analog 3 Takte vorher.

S. 84: An die Fuge erinnert Händels Einleitung zum »Utrechter Tedeum« (1713), letztere verrät aber noch mehr Anklänge an Kuhnaus freie Fuge S. 107. Vgl. dazu auch Händels Allegro D aus op. 5 (VII Sonatas or Trios für zwei Violinen mit basso continuo). — Z. 5, T. 4: Dass 𝅗𝅥 $\overline{d}$, obwohl es durch das letzte Sechzehntel e Dissonanz wird, ohne Auflösung bleibt, ist auffällig, doch erklärlich; ein folgendes $\overline{c}$ ergäbe schlechte Stimmführung zwischen Oberstimme und Bass (Quinteneindruck). Wahrscheinlich soll $\overline{d}$ vor Eintritt der Dissonanz abbrechen, also nur als 𝅘𝅥. gespielt werden; der enge Stich im Original und die dort nur nach oben mögliche Stielung der Sechzehntel kann auch das

Wegfallen eines etwaigen $\bar{c}$ veranlasst haben. — Z. 7, T. 2, zweite Hälfte: Farrenc nimmt $\bar{c}$ an, da im Original kein besonderes ♭ steht und $\bar{c}$ die Modulation nach F vorbereitet; $\overline{es}$ ist jedoch für Kuhnau wahrscheinlicher. — S. 85, Z. 2, letzter Takt: Im Original hat auch ♩$\bar{f}$ ein Trillerzeichen, doch ist dieses t. in 1726 sehr matt und schon in 1719 erscheint es wie weggeschabt; undenkbar wäre der Doppeltriller im Intervall der Septime an und für sich nicht, doch ist er hier wegen der ungleichen Notenwerte unwahrscheinlich. — Z. 3: An die dreiteilige *Aria* erinnert ein wenig das eine Fuge einleitende Adagio in Händels Klaviersuite F, Nr. 2.

S. 86, Z. 3: Faisst sagt, der $^{6}_{16}$ Schlusssatz (Allegro) ist in der leichten, flüchtigen Form und Schreibweise eines Präludiums gehalten. Im 1696 Exemplar wird dagegen auf Händels lange Gigue verwiesen (Klaviersuite g, Nr. 9), ohne dass starke Anklänge vorliegen; ebensowenig können einige andere Reminiscenzen ins Gewicht fallen, die dort behauptet werden. Der Gigue-Charakter des vorliegenden $^{6}_{16}$ Satzes ist aber zweifellos; vgl. Kuhnaus Gigue S. 20. Farrenc überträgt Takt 1-2 zweimal; obwohl im Original nichts angedeutet ist, empfiehlt sich doch diese Wiederholung durchaus. Allerdings wäre dann auch eine Wiederholung von 2 Takten S. 86, letzte Zeile, T. 3-4, ebenso und vor allem S. 87, Z. 6, T. 1-2 zu erwägen; schliesslich eine Wiederholung der letzten 4 Takte. — S. 87, Z. 6, T. 2, drittes Sechzehntel: Farrenc schreibt noch ♮$\bar{f}$ vor. An der Originalplatte muss hier eine Korrektur vorgenommen worden sein, doch ist nicht festzustellen, was gemeint sein dürfte, ob $\bar{f}$ oder $\bar{g}$; letzteres natürlicher, ev. könnte ♭$\bar{g}$ vorher als ♭ angenommen werden.

Sonate 4: c.

Satz 1, *Vivace*, enthält nach Faisst alle 3 Formen (Form von Lied, Rondo und erstem Sonatensatz) mit- und ineinander, also den Keim, in dem alle noch ungeschieden und unentwickelt enthalten sind. Vgl. auch Shedlock, a. a. O., S. 46/47.

Adagio, S. 89, Z. 7, T. 2: Farrenc hält $\overline{\overline{es}}$ und $\overline{es}$ für richtig.

S. 90/91: Im Fugensatz ist der verminderte Quintenschritt mit einer einzigen Ausnahme stets durch ♮ von Kuhnau markiert worden, gleichviel ob es sich um das Intervall *es–a* oder *as–d* handelt. Vgl. dazu die Bemerkung betreffend (♮) im Einleitungssatz von Partie 7: B. Siehe ferner den Vermerk bezüglich des Fugenthemas bei Partie 6: a. — S. 90, Z. 5, T. 4, zweite Hälfte: Farrenc ändert die Originallesart [Notenbeispiel] in [Notenbeispiel] um, weil die meisten Stellen so lauten; doch vgl. auch Z. 6, T. 4 und S. 91, Z. 5, T. 1. Bezüglich des Punktes in T. 3, Z. 6, S. 90 siehe die Bemerkung zur Fuge von Partie 5: g.

Schlusssatz (etwa Allegro moderato), S. 92, Z. 1, T. 7: Der Zusatz von ♮ durch Z. 2, T. 1 bedingt; S. 91, Z. 2, T. 4, letztes Achtel, wo im Original ebenfalls kein besonderes Versetzungszeichen steht, läge eine gleiche Änderung zwar nahe, aber dort ist auf $\overline{as}$ in T. 2 von Z. 3 Rücksicht zu nehmen. Diese beiden Fälle erweisen die Unzulänglichkeit der früheren Notierung wieder recht deutlich.

Sonate 5: e.

Der Einleitungssatz (mässig langsam) enthält auffallend viel augenscheinliche Oktaven- und Quintenparallelen, zu deren Erklärung Kuhnaus Rechtfertigung mit Stimmenverwechselung z. T. nicht ausreicht und Heinichens Grundsätze (siehe Vorwort, S. X/XI) unentbehrlich sind. S. 93, Z. 4, T. 2: Bei der Quintenfolge in den Mittelstimmen läge die Annahme eines Stichfehlers nahe ($\bar{h}$ statt $\bar{a}$ gestochen), wenn nicht die Stelle mit Z. 3, T. 5 korrespondierte.

S. 94, Z. 7, T. 1, erstes Viertel: Farrenc nimmt $\bar{c}$ an, während er einen Takt vorher $\overline{cis}$ schreibt. T. 3, zweite Hälfte, im Original auf neuer Seite stehend: Da alle drei $\overline{cis}$ im Original ihr besonderes ♯ haben, fällt das Fehlen von ♯ für ♮ $\overline{dis}$ auf; überdies hat im nächsten Takt jedes $\overline{dis}$ sein eigenes ♯ im Original. ♮$\bar{d}$ ist sonach nicht unmöglich, obwohl nicht eben wahrscheinlich. — S. 95, Z. 2, T. 3, erstes Viertel: Die naheliegende Annahme von ♯ bei *a* und $\bar{c}$ als parallel T. 3, Z. 1 und anderen Stellen stösst auf Bedenken; ebensowenig erscheint ♯ als nur bei $\bar{c}$ zu empfehlen annehmbar.

Satz 3 (etwa Allegro moderato), S. 97, Z. 5, T. 1, erstes Viertel: Farrenc nimmt *fis* an, doch darf wohl die Parallelstelle Z. 2, T. 2, wo das Auflösungszeichen noch besonders im Original gesetzt ist, entscheidend sein. — Z. 6, T. 2, zweites Viertel: Im Original steht ♯ noch besonders für $\overline{fis}$.

Satz 4 (langsam), S. 98, Z. 4, T. 6: Im Original deutlich ♩ $\bar{d}$; auch Farrenc behält $\bar{d}$ bei, doch würde $\bar{c}$ den Parallelstellen besser entsprechen. Nach dem Abschluss von Zeile 6 ist die »ungewohnte Keckheit in der Modulation und überraschende Harmoniefolge« in den ersten vier Takten bis Anfang 5 von Z. 7 sehr beachtenswert.

Sonate 6: B.

Ciacona (mässig langsam), »aus der Suitenform herübergenommen«, etwas »ermüdend«. S. 99, Z. 5, T. 5: Der Bogen umschliesst im Original nur die ersten drei Viertel; Farrenc setzt ihn für die vier Viertel. — S. 101, Z. 6, T. 3: Dass das letzte Achtel kein ♭ vorgezeichnet hat, im Gegensatz zur korrespondierenden Stelle 4 Takte später, kann beabsichtigt sein, also eine Variante darstellen sollen; vgl. indessen vor allem S. 99, Z. 6, T. 4 ff. bis S. 100, Z. 1, T. 2 und S. 101, Z. 2, T. 6 f. bis Z. 3, T. 3.

Satz 2 (etwa Andante), S. 102, Z. 7, T. 4 u. 5: Es liegt nahe, *ges* statt *g* zu vermuten, doch ist *g* von Kuhnau sicher gewünscht; das *g* verleiht der ganzen Stelle, namentlich bei Verlangsamung des Tempos, einen besonderen Reiz. Die (im Original ungenau gestochenen) Bögen bedeuten die Bebung, sind daher durch Portamento-Anschlag wiederzugeben.

S. 103: Faisst bezeichnet den *Vivace*-Satz als eine Doppelfuge, deren Themen zuerst allein, aber mit Begleitung durchgeführt werden. Bei näherer Prüfung ergiebt sich übrigens, dass das Gegenthema schon in der Begleitung von Takt 1 bis erste Hälfte von Takt 4 versteckt liegt; denn es füllt mit Sechzehnteln die Intervalle der Mittelstimme aus, wenn diese als sich fortwährend mit der Oberstimme kreuzend angenommen wird. Diese Annahme ist zunächst wegen Quintenparallelen nicht zulässig, sie erweist sich aber bei Betrachtung der späteren Stellen als durchaus richtig; vgl. vor allem Z. 5, T. 4 und Z. 6, wo das Hauptthema in Synkopen nur seine diatonischen Hauptschritte durchmisst, während die Mittelstimme die Quartenschritte macht, welche am Anfang des Satzes bei jener Annahme schon in der Oberstimme vorliegen würden. Siehe ferner S. 104, Z. 2, T. 1 ff., Z. 5, T. 2 ff. C. F. Becker[1]) hatte geglaubt, mit diesem Satze nachweisen zu können, dass Mozart die Kuhnauschen Sonaten gekannt habe; die Ähnlichkeit von dem Thema des Terzetts in der »Zauberflöte«, »Drei Knäbchen etc.« überrascht allerdings. Totzdem ist die Mozartsche Stelle wesentlich anders geartet und Faisst verwahrt sich mit Recht gegen die Beckersche Auffassung; denn die Harmonie ist in beiden Stücken zwar dieselbe, aber bei Kuhnau liegt das Hauptthema in der Unterstimme, bei Mozart die Melodie in der Oberstimme. — Z. 1, T. 3 zu 4: Shedlock ergänzt einen Bindebogen bei ♩ ♩. ($\overline{b}$), wohl weil Z. 3, T. 2 ein Bogen steht. Kuhnau spielte vielleicht ♩.♪ mit der Linken (des Trillers wegen) und setzte deshalb keinen Bogen, wahrscheinlich aber dachte er sich ♩. als Fortsetzung von 𝅗𝅥, was mit Z. 4, T. 2 und anderen Stellen übereinstimmt. Offenbar um im 5. Takt $\overline{\overline{c}}$ als höchste Stimme unauffällig zu gewinnen, machte er im Takt vorher die eigentliche Mittelstimme zur Oberstimme und bereitete sie durch zwei Viertel $\overline{f}$ und $\overline{b}$ (statt $\overline{f}$ halbe Note) dazu vor. — Z. 2, T. 2 zu 3: Ein Bogen bei $\overline{f}$ entspräche Z. 4, T. 2. Das Abbrechen des Basses in Z. 2, T. 4 zu Gunsten der neuen Stimme in hoher Lage ruft in Erinnerung, was Kuhnau in der Vorrede zur Klavierübung, Teil 2, bezüglich »negligenter« Stimmführung sagt. Ein analoger Fall Z. 4, T. 3; zu *es* im Bass vgl. Z. 1, T. 4 und S. 104, Z. 1, T. 3.

S. 104, Z. 2, T. 2: Farrenc nimmt $\overline{es}$ als richtig an, offenbar, weil S. 103, Z. 4, T. 4 $\overline{es}$ vorliegt; die Harmonie ist aber dort eine andere, überdies stimmt ja Takt 3, erste Hälfte, auch nicht genau überein mit S. 103, Z. 5, T. 1, zweite Hälfte. Eventuell kann für das letzte Sechzehntel des Taktes, analog Z. 6, T. 1 und S. 103, Z. 5, T. 1, $\overline{es}$ angenommen werden, obwohl der nächste Takt nur $\overline{e}$ bringt. — Z. 5, T. 3, zweite Hälfte: Auch hier spricht die Harmonie und das Vorhergehende gegen *es*, welches Farrenc beibehält. Schwieriger ist die Entscheidung im nächsten Takt, der im Original am Beginn einer neuen Zeile und Seite steht. Die Tonartvorzeichnung der neuen Zeile erfordert die Annahme von $\overline{es}$ für die Mittelstimme und *es* für den Bass; im ersteren Falle muss es auch schon dann $\overline{es}$ heissen, wenn eine Modulation nach B beabsichtigt ist. Berücksichtigt man aber das oben bezüglich der Stimmenkreuzung und (reinen) Quartenschritte gesagte, dann liegt die Annahme eines Stichfehlers, $\overline{es}$ und *es* statt $\overline{e}$ und *e*, nahe; Farrenc schreibt *es* und *es*. In letzter Linie ist zu berücksichtigen, dass die veränderte Lage von Thema und Nebensubjekt andere Intervalle herstellt, die von Einfluss auf Abweichungen sein können. Im Wiener Exemplar (1696) wird übrigens bezüglich des Gegenthemas auf eine Parallelstelle bei Händel verwiesen, welche in op. 6 Nr. 10, Konzert d, vorliegt; die Ähnlichkeit ist jedoch zu gering, um ins Gewicht zu fallen.

S. 105, Z. 7: Faisst empfiehlt Allegro moderato.

S. 106, Z. 1, T. 2: $\overline{cis}$ bricht wohl deshalb ab, weil es durch $\overline{d}$ fortgesetzt keine gute Stimmführung ergäbe; *a* als Fortsetzung vermied aber Kuhnau auch, da die Stimmführung gezwungen erscheinen würde.

Sonate 7: a.

Nach Faisst leidet diese Sonate an Trockenheit, ausgenommen Satz 1 (freie Fuge).

S. 109, Z. 3, T. 3, letztes Sechzehntel: Farrenc nimmt $\overline{fis}$ an, was vielleicht vorzuziehen. — Z. 4, T. 2, zweite Hälfte: $\overline{e}$ 𝅗𝅥 kann Stichfehler sein, statt ♩; doch findet sich noch eine ähnliche Stelle Z. 6, T. 1, deshalb ist 𝅗𝅥 beibehalten worden.

S. 111, Z. 4, T. 4 u. 5: Farrenc hält $\overline{d}$ für richtig. — Z. 7 u. ff.: nach Faisst wahrscheinlich Allegro.

S. 112, Z. 4: Den klein gestochenen Takt hat schon Farrenc eingeschaltet. — Z. 6, T. 4: Da Kuhnau den Ganztonschritt bei den 3 ersten Vierteln des Motivs durchaus bevorzugt, so ist ♩ *f* trotz 𝅗𝅥 *fis* kurz vorher sehr wohl möglich, zumal Z. 7, T. 4 u. 5 im Original jedes *b* sein eigenes ♭ hat. Farrenc schreibt ♩ *fis*. Vgl. auch S. 113, Z. 2, T. 3, wo Kuhnau das Auflösungszeichen ausdrücklich setzt, da hier ♩ *gis* besonders nahe liegt.

S. 113, Z. 4, T. 1 zu 2: Im Original steht der Bindebogen von ♩ $\overline{fis}$ zu 𝅗𝅥 $\overline{fis}$, d. h. so, wie die Stelle nur gespielt werden kann, obwohl die Bindung für die Mittelstimme gedacht ist; analoge Fälle sind bei Kuhnau gar nicht selten.

4. Biblische Historien.

Der Stecher hat mit Ausnahme vom Schluss jeder Sonate und der zu wiederholenden Teile die im Original stehenden dünnen Schlusstakt-Doppelstriche beibehalten, dagegen Taktart und Tonart bei folgendem neuen Abschnitt, entgegen dem Original, vorher angekündigt. Die in Klammern gesetzten Tempo-Angaben finden sich bei Shedlock.

Sonate 1: C.

S. 127: Kuhnau giebt das »Gebet« der mutlosen Israeliten mit der phrygischen Choralmelodie »Aus tiefer Not schrei ich zu dir« (Psalm 130) wieder. Die Harmonisierung ist z. T. sehr auffällig und merkwürdig; Bach hat den

1) Die Hausmusik in Deutschland, Leipzig, 1840.

Choral »Erbarm dich mein, o Herre Gott« ähnlich harmonisiert, doch verdankt dieses Stück nach Spitta (»Seb. Bach«, Bd. I, S. 212) sein Dasein nur dem Einfluss von Georg Böhm. Die Einleitungstakte veranschaulichen »das Zittern der Israeliten« sehr sinnreich mittelst der Bebung, jener durch ⌒ oder ⌣ angedeuteten Vortragsweise, für die sich das Klavichord ausschliesslich eignete. Der Portamento-Anschlag auf dem modernen Klavier bietet einen immerhin sehr mangelhaften Ersatz für die Klavichord-Bebung. Letztere ist wie im Neudruck nur für die ersten 4 Takte der Einleitung angezeigt — die Mittelstimme kann wenigstens z. T. wegen Platzmangel keinen besonderen Bogen erhalten haben — doch hat die Annahme Shedlocks viel für sich, dass die Bebung für den ganzen Choralsatz beabsichtigt sei. Freilich will Kuhnau anscheinend nur mit den ersten 4 Takten das Zittern der Israeliten veranschaulichen; insofern bleibt die Bebung beim »Gebet« besser weg, zumal die erwähnten gleichartigen Choralbearbeitungen von Böhm und Bach keine Bebung andeuten. Immerhin wird man gut thun, auf einen portamentoartig nachdrücklichen Anschlag der Begleitungsakkorde zu achten. — Z. 2, T. 1: Shedlock lässt die allerdings auffällige Füllstimme 𝅗𝅥 $\overline{d}$ weg, sie ist indessen von Kuhnau sicher gewünscht und wirkt auch gut bei der tiefen Lage der Achtel-Begleitung.

S. 128: Shedlock schreibt für diesen »Pastoral-Satz« Allegretto vor. — Z. 5, T. 4: Das erste Achtel $\overline{g}$ kann im Original vielleicht Viertel sein sollen, der Spieler wird auch das zweite $\overline{g}$ jedenfalls mehr als Viertel spielen; Shedlock überträgt wie im Neudruck.

S. 129, Z. 1 bis Anfang von Z. 4: Dieser zum 4. Abschnitt der Sonate gehörende Satz (Ponderoso) veranschaulicht im Bass die schweren Tritte Goliaths; die Sechzehntel-Passagen im Obersystem, zumeist die Verkehrung des Achtel-Motivs von S. 128, T. 1, charakterisieren den beherzten David. — Z. 4, T. 2: Die aufsteigende, den Flug des geschleuderten Steines andeutende Tonleiter von $\overline{d}$ bis $\overline{\overline{d}}$ steht im Original in Zweiunddreissigsteln. Die Umänderung in Vierundsechzigstel empfahl sich weniger wegen der damit gewonnenen richtigen Taktlänge — der Vortrag muss ja hier wie an anderen Stellen frei sein — als vielmehr wegen der besseren Charakteristik durch grössere Gegensätzlichkeit zu der vorhergehenden absteigenden Figur. Shedlock ändert diese letztere Figur in Sechzehntel um und gewinnt so den erwünschten Gegensatz; bei der aufsteigenden Figur vermerkt er rapido, das Original beibehaltend, bei dem vorhergehenden Achtel $\overline{c}$ schreibt er eine Fermate. — Z. 4, T. 3 (Lento): Dass Kuhnau ♮ für ♩ *e* besonders vorschreibt, ist durch den vorhergehenden f-Akord begründet. Ebenso Z. 5, T. 1: ♮ vor *E* (und auch vor *h*); vgl. ferner S. 137 und 138. — Z. 6 ff.: Allegro con agitazione nach Shedlock.

S. 130, Z. 2, T. 1: Die ersten beiden Sechzehntel der Oberstimme stehen erst in 1710 richtig; 1700 hat $\overline{h}$ $\overline{a}$ statt $\overline{a}$ $\overline{g}$. Siehe Vorwort S. X. — Z. 2, T. 2, erste Hälfte: Shedlock hält *f* für richtig. Dies ist insofern wahrscheinlicher, weil als Parallelstellen nur S. 129, Z. 6, T. 1 u. 2, S. 130, Z. 1, T. 1, Z. 3, T. 2 und Z. 6, T. 2 in Betracht kommen; für *fis* spricht die vorhergehende und folgende G-Stelle. — Z. 3, T. 3: Im Original 𝅘𝅥𝅯 $\overline{g}$, nicht $\overline{e}$; letzteres auch bei Shedlock. — Z. 7, T. 1, erstes Viertel: Für $\overline{f}$ liegt nur Z. 4, T. 3 eine analoge Stelle vor, doch wäre es auch denkbar, dass Z. 2, T. 2 vorbildlich sein soll. In letzterem Falle ist ♯ zwei Sechzehntel zu spät gesetzt, was nicht unmöglich; die ersten 4 Sechzehntel sind nämlich im Original — ebenso wie in T. 3 von Z. 4 — sehr eng gestochen, der Stecher scheint aber bisweilen ♯ oder ♭ erst nachträglich zugesetzt zu haben, wenn der Platz ausreichte, was hier nicht der Fall. Gleichviel, nach der vorangegangenen C-Stelle ist *f* durchaus möglich. Weniger wahrscheinlich erweist sich $\overline{\overline{f}}$ beim dritten Viertel, wo Shedlocks Übertragung mit ♮ die Annahme eines ♭ im Original vermuten lässt. Das Original enthält vor $\overline{\overline{f}}$ ein korrumpiertes Zeichen, das mit einem etwa vertikalen und etwa horizontalen Strichlein unentschieden lässt, ob ein beabsichtigtes ♯ nicht gelungen ist oder ein Überrest von einer Korrektur vorliegt; jedenfalls hat die Annahme eines ♯ mehr für sich. Besonders spricht für ♯ die Parallelstelle Z. 4, T. 3, wo im Original das *fis* des 3. wie des 4. Viertels sein besonderes ♯ hat.

S. 131: Der die Siegesfreude der Israeliten bekundende Satz (Festivamente) ist nach Shedlock eine Anspielung auf den Pastoral-Satz; in der That kehrt das Motiv von S. 128, T. 2 und seine Rhythmik hier als ♫♪ wieder. Überdies vgl. S. 128, Z. 2, T. 4, letztes Achtel bis Anfang von T. 7 mit S. 131, Z. 3, T. 1, drittes Achtel bis T. 5.

S. 132, Z. 2, T. 2: Shedlock nimmt beim siebenten Achtel Stichfehler an und ersetzt es durch *c*; als Tempo des Satzes giebt er Moderato an.

S. 133, Z. 3 ff. (Pomposo): Shedlock bezeichnet den Schlusssatz als Menuet und vergleicht ihn mit Händels Minuetto aus dessen Ouverture (Sinfonia) zum Oratorium »Samson« (1741).

Sonate 2: g.

Shedlock sagt, dass der Anfang dieser zweiten, im Gegensatz zur ersten vorwiegend subjektive Musik enthaltenden Sonate würdig eines Bach und eine Andeutung von dessen 16. Präludium aus dem »Wohltemperierten Klavier« sei; als Tempo empfiehlt er Lento.

S. 135, Z. 1, T. 4 u. 5: Shedlock überträgt hier ♫♬ und erst Z. 4, T. 2 u. 3 ♫♬, doch steht 1700 wie 1710 in beiden Takten des Originals deutlich der Punkt; in Takt 5 fehlt freilich nach dem Punkt der kleine Zweiunddreissigstel-Balken. — Z. 2, T. 2: Shedlock lässt tr. weg; tr. steht im Original so, dass es auch zum Achtel $\overline{b}$ Z. 3, T. 2 gehören könnte, was aber weniger wahrscheinlich ist. — Z. 2, T. 3, zweite Hälfte: Shedlock schreibt $\overline{g}$ 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮. Im Original steht diese Stelle auf neuer Zeile; die Vorzeichnung der letzteren kann den Stecher veranlasst haben, ein von Kuhnau etwa besonders gesetztes ♭ vor 𝅘𝅥𝅮 $\overline{b}$ zu unterdrücken. — Z. 5, T. 3, erste Hälfte: Die Annahme von *h* statt *b* ist nicht zulässig, da Mittelstimme und Bass korrespondiert mit Z. 3, T. 1, auch mit Z. 5, T. 1 zu 2. Wenn andere Stellen dagegen verschieden wiederkehren, so soll dabei das Unstäte des Patienten zum Ausdruck kommen. —

Z. 6, T. 1 u. 2: Die »hinab quirlende Passage« (Spitta) ist für die »plötzlich aufzuckende« Unsinnigkeit Sauls besonders charakteristisch; das Unsinnige in Takt 2 liegt vor allem in $\bar{\bar{e}}$ des zweiten Viertels. Vgl. Kuhnaus Vorrede, S. 120.

S. 136, Z. 4, T. 2: Als einziger Fall steht nicht 𝄽 im Original, sondern ⌐. Diese Form der Viertelpause, speciell im Ausland bis auf die heutige Zeit gebräuchlich und bei Heinichen, a. a. O., häufiger angewendet, erinnert an die Minima-Pause der Tabulaturschrift. — Z. 5, T. 1, letztes Sechzehntel: Im Original hebt ♯ das ♭ der Vorzeichnung auf; der einzige Fall, vgl. Vorwort, S. XIII. — Z. 6, T. 4, Basssystem: 𝅘𝅥. *d* ohne Punkt im Original, doch mit 𝅘𝅥. *D* gemeinsam gestielt erscheinend. Zwischen dem dritten und vierten Takt-Viertel *a* steht ein Zeichen, das fast wie eine (rechts und abwärts gestielte) halbe Note *a* aussieht, auch einem plumpen Fermatebogen ähnlich ist; darunter befindet sich noch ein senkrechter Strich. Shedlock lässt die beiden Viertel *a* weg und setzt 𝅗𝅥 *a* ein, vorher auch 𝅘𝅥 *d* beibehaltend; indessen scheint jenes Zeichen nur zu bedeuten, dass das letzte Viertel *a* mit der Linken gespielt werden soll.

S. 136, Z. 7, S. 137 f.: An das Thema der Fuge (Doppelfuge), nach Shedlock mehr freie Fantasie, erinnert die Fuge des »Kyrie eleison« in Mozarts *Requiem*, auch das Allegro-Thema in Beethovens Sonate op. 111 (Shedlock), ferner das Thema von Durantes erstem *Studio*, ca. 1732 (Seiffert); Spitta verweist auf die Doppelfuge im Capriccio B von Seb. Bach. Das »düster brütende« Thema der Kuhnauschen Fuge drückt die »Traurigkeit und Tiefsinnigkeit« Sauls aus, der Kontrapunkt (Gegenthema), ein »unstet herumfahrendes Sechzehntel-Motiv«, die »Unsinnigkeit« des Königs. — Ähnlich wie in der Partie g steht in der Fuge, auch schon vorher, im Original öfter ein ♮ vor *e* und $\bar{e}$; wieder ein Beweis, dass die bald üblich gewordene korrektere Vorzeichnung von 2 ♭ für g-Tonart Kuhnau schon mehr oder weniger vorgeschwebt hat. Bezüglich der auf S. 137 u. 138 bei *e* als (♮) übertragenen Auflösungszeichen des Originals siehe die Bemerkung zu S. 129, Z. 4, T. 3.

S. 137, Z. 3, T. 2: Shedlock nimmt beim vorletzten Sechzehntel $\bar{e}$ an, weil im Original kein Versetzungszeichen steht. In letzter Linie ist er zu dieser Annahme nur berechtigt durch $\bar{\bar{ces}}$ S. 139, Z. 2, T. 1; die wirklichen Parallelstellen erfordern durchaus $\bar{es}$, ♭ am Anfang des Taktes soll also auch im Original den ganzen Takt gelten. — Z. 6, T. 1: Nach der Parallelstelle 2 Takte voher und 1 Takt nachher kann nur $\bar{\bar{cis}}$ beim zweiten Viertel beabsichtigt sein, Shedlock schreibt indessen $\bar{\bar{c}}$. Im Original liegt eine misslungene Korrektur vor und es lässt sich nicht feststellen, ob zunächst ♭ gestochen und dann ♯ oder ♮ daraus zu machen versucht worden ist, immerhin tritt ♮ deutlicher als ♭ oder ♯ hervor; dem Kuhnauschen Gebrauch zufolge musste aber ♭ gesetzt werden, wenn $\bar{\bar{c}}$ beabsichtigt war, und sollte ♯ eingesetzt werden, dann musste es als ✕, wie sonst, nicht als ♯ gestochen werden, die moderne Stellung oder Richtung des ♯ war indessen durch die Korrektur ausnahmsweise bedingt. Sonach ist ♯ auch ohne die Parallelstellen das Wahrscheinliche. — Z. 7, T. 1, Obersystem: Die auffällige Stielung ist wie im Original beibehalten, nur steht natürlich dort 𝅘𝅥. und 𝅗𝅥 als 𝅘𝅥. und 𝅗𝅥 auf dem Untersystem; die Stimmenkreuzung, wodurch die Fortsetzung von *g* bis Anfang von T. 3 als Oberstimme auftritt, ist auch in der Übertragung deutlich. Eine Änderung in modernem Sinne würde entweder *g* als Fortsetzung von $\bar{d}$ oder *a* als Fortsetzung vom Sechzehntel *b* erscheinen lassen, keins von beiden hat aber Kuhnau gewollt.

S. 138, Z. 3, T. 2: Shedlock schreibt hier, auch 3 Takte später, $\bar{e}$, während er bei allen übrigen Parallelstellen *es* resp. *es* annimmt. Der Halbtonschritt im Takt vorher ist eine sehr begreifliche Ausnahme, der Ganzton also die Regel, wie die in der Zahl bei weitem überwiegenden zweifellosen Stellen des Sechzehntel-Motivs ergeben. Auch wegen $\bar{es}$ und $\bar{\bar{es}}$ im Takt vorher liegt $\bar{es}$ bei der fraglichen Stelle nahe, trotz der folgenden Wendung nach d. — Z. 7, T. 1, zweite Hälfte bis S. 139, Z. 2, T. 1: Die Abwechselung in Ganz- und Halbtonschritten, bald oben bald unten, soll offenbar die Unbeständigkeit und Unsinnigkeit Sauls charakterisieren; letztere steigert sich mit $\bar{e}$ bei T. 2, Z. 1, S. 139 und schliesst mit $\bar{\bar{ces}}$ in T. 1 von Z. 2 höchst drastisch und entsetzend ab. Shedlock schreibt S. 138, letzter Takt, drittes Viertel $\bar{\bar{cis}}$, ohne es beim vierten Viertel aufzulösen, lässt dagegen *b* bei T. 1, drittes Viertel, S. 139, gelten; im nächsten Takt, drittes Viertel, nimmt er $\bar{es}$ an. Da das Original ♯, ♮ und ♭ in überreichem Masse angiebt, so war schon deshalb angezeigt, von Konjekturen abzusehen und nur so zu übertragen, wie es nach dem Original heissen muss. Die originalgetreue Übertragung passt auch zu der Unsinnigkeit Sauls durchaus.

S. 139, Z. 4, T. 3: Shedlock schreibt 𝅗𝅥 $\bar{as}$ und erst beim nächsten Viertel $\bar{a}$; im Original steht aber, freilich matt, ♮ nur vor der halben Note.

S. 140 ff.: Die fast vor jeder Wiederholung des Hauptthemas (Tranquillo) gesetzten Takte mit nachschlagenden Achteln bezeichnen nach Shedlock die Unruhe des Königs. — Z. 2, T. 5: Im Original $\bar{b}$, nicht $\bar{a}$. T. 7, erstes Viertel: Shedlock ersetzt $\bar{b}$ des Originals durch $\bar{\bar{d}}$, weil 2 Takte später $\bar{\bar{d}}$ steht und auch sonst die Wiederholungsstellen meist keine Abweichung aufweisen. Doch hat Kuhnau in diesem einen Falle offenbar mit Absicht $\bar{b}$ gesetzt, um nämlich den Eindruck von Oktaven zu vermeiden, den $\bar{\bar{d}}$ ergeben würde; denn $\bar{\bar{d}}$ wäre ebenso, wie es $\bar{b}$ ist, die Fortsetzung von $\bar{\bar{c}}$. Vgl. Z. 6, T. 6 $\bar{g}$ als Fortsetzung von $\bar{b}$ und die Parallelstellen dazu, S. 141, Z. 3, T. 2, Z. 7, T. 7; einzige Ausnahme S. 142, Z. 6, T. 8 mit 𝄾𝅘𝅥𝅮 als Fortsetzung von $\bar{\bar{c}}$.

S. 141, Z. 1, T. 3: Es ist auffällig, dass Kuhnau erst hier und dann nur noch Z. 8, T. 2 vorschreibt, die zweitaktige Stelle als Wiederholung des Vorangehenden schwächer auszuführen. Offenbar soll bei allen Wiederholungen solcher 2 Takte schwächer gespielt werden. — Z. 2, T. 5: Im Original 𝅘𝅥𝅮 $\bar{a}$; als Reminiscenz an die alte Landinosche Schlussformel wäre $\bar{a}$ nicht unmöglich, doch Stichfehler wahrscheinlich. — Z. 5, T. 2: Shedlock hält $\bar{\bar{e}}$ für richtig; doch würde wohl Kuhnau ♮ ausdrücklich angegeben haben, wenn eine Abweichung gegenüber 2 Takte vorher beabsichtigt war.

S. 142, Z. 1, T. 3: Shedlock nimmt $\bar{\bar{es}}$ beim ersten Viertel an, verleitet durch das überflüssige ♮, welches im Original vor dem folgenden Achtel $\bar{e}$ steht.

S. 143, Z. 1, T. 5, erstes Viertel: Shedlock ersetzt $\bar{b}$ durch $\bar{\bar{c}}$, anscheinend weil hier $\bar{b}$ nicht durch Rücksicht auf gute Stimmführung bedingt ist, wie das bei den Parallelstellen mit $\bar{g}$ S. 140, Z. 7, T. 3 und $\bar{\bar{c}}$ S. 141, Z. 4, T. 1 der Fall. — Z. 4, T. 2: Das die Quarte diatonisch durchschreitende Motiv erinnert an den Anfang von Sonate 1 der Klavierfrüchte, S. 73.

S. 144, Z. 2, T. 3, zweite Hälfte, und T. 4: Händel benutzt das Motiv dieser Stelle in der bei seiner Pasticcio-Oper *L'Oreste* (1734) wiederkehrenden Ouverture (T. 3 u. 4) von der Klaviersuite g (Nr. 7). — Z. 4, T. 3: Die Originallesart im Bass ♩♩.♯♪ ist nicht unmöglich, doch wegen Z. 7, T. 3 und der anderen Stellen unwahrscheinlich. Shedlock ändert auch um, empfiehlt überdies, die Rhythmik ♪.♬ im ganzen Stück durch ♩₃♪ zu ersetzen. Im Original bei e, $\bar{e}$ und $\bar{\bar{e}}$ stehende Auflösungszeichen erinnern wieder an das Vorschweben der modernen g-Vorzeichnung.

Sonate 3: G.

S. 146 u. 147: Kuhnau veranschaulicht die Freude des »gantzen Hauses Labans« mit einer »köstlichen Gigue«, die nach Spitta von Einfluss auf Bachs Schlussfuge in der Klaviersonate D gewesen zu sein scheint. Bezüglich der Stellung des Punktes im Original bei diesem Satz vgl. die Bemerkung zu S. 51/52.

S. 146, Z. 6, Schlusstakt, erste Hälfte: Im Original hat auch $\bar{d}$ (dort oben stehend!) einen Punkt; analog dazu ist im Schlusstakt von Teil 2 auch G im Original mit Punkt versehen. Darnach scheint es, dass Kuhnau eine Ausführung gewünscht hat, die nach modernem Grundsatz im ersten Fall als ♩.♪, im zweiten Fall als ♩. ♪ ♩. notiert werden müsste. — S. 147, Z. 1, T. 7, vorletztes Achtel: Im Original $\bar{\bar{d}}$, nicht $\bar{h}$. — Z. 3, T. 3, erste Hälfte: Im Original $\bar{e}$, nicht $\bar{d}$.

S. 148, Schlusstakt: Das Zeichen 𝄐 ist nicht eine Fermate im heutigen Sinne, sondern bedeutet, dass Abschnitt 2 der Sonate hier abschliesst, nachdem S. 149 gespielt und darauf S. 148 wiederholt worden.

S. 149, Z. 1, T. 3, letztes Viertel: Statt $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{d}}$ erwartet man nach dem Vorhergehenden $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$. — Z. 3, T. 4: Beim ersten Viertel steht im Original $\bar{a}$, nicht $\bar{f}$, beim vierten Viertel $\bar{\bar{c}}$, nicht $\bar{a}$; ebenso beim ersten Viertel des nächsten Taktes $\bar{h}$, nicht $\bar{g}$. — Z. 6, Schlusstakt: ♯ vor ♩ *gis* nur im Leipziger Exemplar deutlich. Da Capo mit dem Zusatz *al* 𝄐 bezieht sich auf S. 148.

S. 150, Z. 6, T. 2: Bezüglich ♯? vgl. nächste Seite, Z. 3, T. 3.

S. 151, Z. 4, T. 3, erste Hälfte: $\bar{c}$ und $\bar{d}$ auch im Original mittelst Hilfslinie notiert; vgl. Vorwort S. XI.

S. 152, Recitativ-Satz (nicht schnell zu spielen): Im Original ist bei F, f, $\bar{f}$ und $\bar{\bar{f}}$ meist ♭ vorgesetzt, obwohl der Satz keine Vorzeichnung hat; Kuhnau schrieb das auffällige ♭ (Auflösungszeichen) wegen der ♯ Vorzeichnung des vorausgegangenen Satzes vor. — Z. 6, T. 3, zweite Hälfte: Die 3 Viertelnoten können nur gehalten werden, wenn man das Sechzehntelmotiv verspätet einsetzt; vgl. dazu Z. 7, T. 3. — Z. 7, T. 1, letztes Taktviertel: Der Bogen steht im Original so, dass er für die 3 Töne bestimmt zu sein scheint, doch kann er auch für den Bass beabsichtigt sein (analog 2 Takte später). Im ersteren Fall dürfte er die Ausführung der Stelle mit der Linken anzeigen sollen; im letzteren Falle hat der Stecher verabsäumt, den Bogen noch einmal für ♩ A zu setzen, indem dieses auf neuer Seite steht.

S. 153, Z. 2, T. 3: Kuhnau setzte nicht bei $\bar{\bar{g}}$, sondern schon bei $\bar{\bar{f}}$ das Auflösungszeichen, weil mit $\bar{\bar{f}}$ auch $\bar{\bar{g}}$ gewiss ist. — Z. 5, T. 1 u. 2: Die Oberstimme füllt den Takt nicht ganz aus, es liegt daher nahe, anzunehmen, dass zwei von den Zweiunddreissigsteln, und zwar dann wohl die letzten beiden, als Sechzehntel gedacht sind. Doch kann Kuhnau den »Betrug Labans« hier in noch besonderer sinnfälliger Weise haben darstellen wollen; Shedlock scheint dies auch anzunehmen. Nach Kuhnaus Vorrede, S. 123, möchte man meinen, dass die Darstellung des »Betrugs« mit Z. 5 von S. 153 endigt; denn die folgende Fuge mit dem frischen, kraftvollen Thema hat nichts Betrügerisches in sich. Höchstens wird das Ohr, aber vielleicht nur das moderne Ohr durch die Ganztonschritte getäuscht, die im nachahmenden Kontrapunkt trotz vorangegangenem Halbtonschritt auftreten; vgl. als erstes Beispiel das dritte Viertel von Z. 7, T. 1 mit dem des Taktes vorher. Bei näherer Prüfung zeigt sich indessen, dass doch ein innerer Zusammenhang der Fuge mit dem vorhergehenden Recitativ-Satz besteht, aber es scheint so, als ob Labans Zuversichtlichkeit und Freude über das Gelingen seines Betrugs in der Fuge zum Ausdruck gelangen soll. Das Fugenthema erweist sich im wesentlichen als eine Umbildung von S. 152, Z. 5, T. 1, erste Hälfte; die Diatonik jener 3 ersten Sechzehntel ist durch Tonwiederholung, wie solche bereits S. 152, Z. 1, T. 1 vorliegt, ersetzt und die nächsten 3 Sechzehntel kehren in der Vergrösserung wieder. Auch für den Nachsatz des Fugenthemas und für den Kontrapunkt sind Reminiscenzen aus dem Recitativ-Satz nachweisbar. Endlich verwendet Kuhnau die gen. Motive z. T. verkürzt, z. T. in der Vergrösserung S. 156, Z. 4—7. — S. 153, letzter Takt, erste Hälfte: Eine Viertelpause, zwischen ♩ $\bar{g}$ und ♩ $\bar{a}$ im Original stehend, scheint anzudeuten, dass die Rechte mit ♩ $\bar{a}$ die Linke ablösen soll.

S. 154, Z. 1, T. 2: Der Zusatz von ♯ und ♮ ist durch S. 155, Z. 2, T. 3 nahe gelegt, doch auch ohne diese Parallelstelle darf man annehmen, dass ♯ am Schluss des vorhergehenden Taktes noch für das vierte Sechzehntel des folgenden Taktes Giltigkeit haben soll. — Z. 6, T. 3, zweite Hälfte: Die Doppelstielung mittelst ♬ ♪ ist sehr umständlich; ein starkes Hervorheben der ersten beiden Sechzehntel des Basses kann damit zugleich angezeigt sein. — Z. 7, T. 2: tr. bei $\bar{c}$ entspräche den Parallelstellen.

S. 156, Z. 4: Im Original ♭ vor $\bar{f}$ und $\bar{\bar{f}}$ mit Rücksicht auf die Vorzeichnung im Satz vorher; vgl. die Bemerkung zu S. 152. Die Wiederholung des Abschnitts l'allegrezza delle nozze wird von Shedlock als naiv bezeichnet; man erwartet auch wohl einen anderen Abschluss der Sonate.

Sonate 4: c.

Nach Shedlock ist diese Sonate die einzige, welche auch ohne ein Programm, lediglich als abstrakte Musik befriedigen würde. S. 158 und S. 159, Z. 1: Der vollständige Text der zu Grunde liegenden zweiten Strophe des gewählten Chorals ist: »Heil du mich lieber Herre / denn ich bin kranck und schwach / mein Hertz betrübet sehre / leidet gross Ungemach / mein Gbein sind sehr erschrocken / mir ist gar angst und bang / mein Seel ist auch erschrocken / ach du Herr / wie so lang!« (Leipziger Gesangbuch [1682] von Vopelius, dritte Auflage 1707). Die ergänzten Bindebögen sind zum kleineren Teil den Parallelstellen, zum grösseren Teil einem Choralvorspiel entnommen, das Ritter, Geschichte des Orgelspiels, Bd. II., S. 230, als Kuhnausche Komposition für Orgel mitgeteilt hat. Abgesehen von einigen weiteren orgelmässigen Bindungen und kleinen Abweichungen in den Verzierungen — gelegentlich auch ein Ton weniger — stimmt das Choralvorspiel genau mit dem Einleitungssatz der Sonate überein; nur fehlen dort die $7\frac{1}{2}$ Einleitungstakte der letzteren.

S. 158, Z. 1, T. 2: Das letzte Sechzehntel des zweiten Taktviertels hat im Original kein Versetzungszeichen; darnach muss *A* angenommen werden, was mit *c* im nächsten Takt korrespondiert. Die übermässige Quarte *As* hätte eine Parallelstelle S. 159, Z. 1, T. 1, wenn $\overline{es}$ dort richtig ist. Vgl. die Bemerkung dazu. — Z. 5, T. 2, drittes Viertel: Der Originalbogen scheint an unrechter Stelle gesetzt zu sein; bei Ritter steht auch nur der Bogen von ♩ zu ♪ $\overline{c}$.

S. 159, Z. 1, T. 1: Ritter schreibt Sechzehntel $\overline{e}$, ohne — auffällig — ♮ beim Viertel $\overline{es}$ zu widerrufen. — Z. 2-4: Das aufsteigende Motiv und seine Verkehrung liegt schon in der Choralmelodie vergrössert vor, z. T. auch mit denselben Notenwerten beim Zwischenspiel; siehe S. 158, Z. 5, T. 4 bis Anfang von Z. 6, ferner Z. 6, T. 5 bis Anfang von T. 6 und S. 159, Z. 1, T. 2, zweite Hälfte bis Anfang von T. 3. —

Z. 2, T. 4 ff.: Die Originallesart



legt die Annahme von Stichfehlern in Takt 1 und 3 nahe, ist daher umgeändert worden; auffällig bleibt es immerhin, dass in Takt 1 *a* auf dem Untersystem gesetzt ist, wenn statt dessen $\overline{c}$ mit vorhergehendem $\overline{d}$ beabsichtigt war. Vgl. besonders Z. 4. — Z. 5 ff.: Kuhnau »präsentirt« das Gottvertrauen Hiskias' mit derselben Choralmelodie wie dessen »Lamento und sehnliches Bitten«, giebt daher die wiedergewonnene Zuversicht des Königs durch andere Rhythmik und andere Harmonien wieder. Der Satz hat dadurch eine Gestalt erhalten, die Shedlock berechtigte zu sagen, er gleiche etwas der alten Corrente. Der vollständige Text der von Kuhnau angezeigten (5.) Choralstrophe lautet: »Weicht all ihr Ubelthäter / mir ist geholffen schon / der Herr ist mein Erretter / er nimmt mein Flehen an / er hört meins Weinens Stimme / es müssen fallen hin / all die sind meine Feinde / und plötzlich kommen um.« Die Melodie der Choralzeile »es müssen fallen hin« ist übrigens weggelassen und nur beim Zwischenspiel S. 160, Z. 3 zu 4 in tieferer Oktave frei angedeutet. Vgl. S. 158, Z. 6 bis T. 4.

Sonate 5: F.

Vom musikalischen Gesichtspunkt ist die Sonate, wie Shedlock sagt, am wenigsten interessant, doch enthält sie einige »curious« Programm-Effekte; auch das merkwürdige Schlachtgemälde ist musikalisch geringwertig.

S. 163: Kuhnaus Worte (Vorrede, S. 123), er präsentiere den Zweifel Gideons durch etliche hin und wieder immer eine Sekunde höher angefangene Subjekta, sind offenbar auch für die Sekunde der tieferen oder höheren Oktave giltig. Andererseits bringt er wenigstens zunächst das Motiv von Z. 1, T. 7 zu 8 immer eine Sekunde tiefer in derselben Stimme. Jedenfalls legte Kuhnau den Schwerpunkt auf die Durchführung des Themas und der kürzeren Motive in dieser Weise, und es sind nur solche Nachahmungen hervorzuheben. Die nebenhergehenden Imitationen haben also nicht die sonstige Bedeutung, und so stösst die naheliegende Annahme eines Stichfehlers bei $\overline{c}$ (statt *a*) Z. 2, T. 3 auf Bedenken; $\overline{c}$ klingt freilich leer und das folgende *a* ist im Original nach oben gestielt, erscheint daher als Fortsetzung von $\overline{c}$, doch steht wenigstens in 1700 ein Punkt bei 𝅗 $\overline{c}$, und es ist auch wenig wahrscheinlich, dass der Stecher eine Note oben setzte, die in der Vorlage, wenn richtig geschrieben, unten stehen musste. — Z. 2, T. 5: *B* des Basses hat im Original einen Punkt.

S. 166, Z. 5—7: Im Original beginnt der Satz auf der Schlusszeile des vorhergehenden, ohne dessen ♭ Vorzeichnung zu widerrufen; diese Vorzeichnung ist vielmehr trotz C-Tonart im ganzen Satz beibehalten, und so musste *H*, *h* und $\overline{h}$ im Original mit ♮ versehen werden.

S. 168, Z. 2, T. 3: Die beiden letzten Sechzehntel $\overline{g}$ $\overline{a}$ brauchen nicht Stichfehler zu sein, doch erwartet man $\overline{a}$ $\overline{g}$, sofern die zweite Hälfte dieses Taktes die Umkehrung der ersten ist. — Z. 5, T. 6: Für das letzte Achtel der Oberstimme liegt die Annahme von $\overline{h}$ sehr nahe, weil der nachahmende Bass im nächsten Takt *h* hat. Kuhnau kann freilich letzteres nur wegen der C-Tonart der folgenden 4 Takte gesetzt und die Oberstimme von Takt 7 als Hauptsache, den Bass sonach als Begleitung in Decimen aufgefasst haben; in diesem Falle ist $\overline{b}$ durchaus möglich.

Sonate 6: Es.

Nach Spitta scheinen bestimmte musikalische Anklänge zu verraten, dass Seb. Bach bei seinem schon erwähnten Capriccio B gerade diese Sonate, bewusst oder unbewusst, vorgeschwebt hat.

S. 170, Z. 2, T. 3: Das erste Viertel der Oberstimme unsicher; statt $\overline{\overline{g}}$ kann $\overline{\overline{as}}$ gemeint sein, da im Original ein Strich am Notenkopf vorhanden ist. — Z. 4, T. 2: Im Original steht dieser Takt auf neuer Zeile, ihre Vorzeichnung hätte also ein ♮ für das erste Bassviertel durchaus erfordert, wenn *c*, wie wahrscheinlicher, von Kuhnau gedacht ist; nach dem Originalstich muss *es* angenommen werden. — Z. 5, T. 3: $\overline{es}$ als 𝅘𝅥 ist auffällig; analog 1 und 5 Takte vorher erwartet man ein 𝅘𝅥, Stichfehler auch leicht möglich.

S. 171, Z. 1, T. 3, letztes Taktviertel: Im Original erscheint $\overline{c}$ doppelt gestielt, obwohl die Doppelstielung bei $\overline{f}$ natürlicher wäre. — Z. 5, T. 3, erste Hälfte: $\overline{g}$ im Original eine halbe Note.

S. 172: Nach Shedlock hat das Fugenthema Händel bei der Passacaille in seiner Suite g (Nr. 7) beeinflusst; auch die Begleitung des Themas bei Händel erinnert an Kuhnau, indem sie den Kontrapunkt von dessen Fuge z. T. verwendet. — Z. 4, T. 6, Oberstimme: Da Kuhnau bei den Parallelstellen stets nach dem Oktavenschritt die tiefere Terz folgen lässt, so ist man geneigt, als letzte zwei Achtel $\overline{\overline{f}}$ $\overline{\overline{g}}$ zu erwarten, nicht $\overline{\overline{g}}$ $\overline{\overline{a}}$. Die Vermutung eines Stichfehlers wäre aber nur dann durchaus zutreffend, wenn Kuhnau den Satz, wie bei dem gewählten Kontrapunkt möglich, zu einer Doppelfuge gestaltet hätte; dies ist indessen nicht der Fall, da Thema und Gegensatz nur einmal, Z. 7, im doppelten Kontrapunkt unverkürzt auftreten.

S. 173, Z. 3 ff.: Die Tonart des Satzes ist B; die Es-Vorzeichnung hat Kuhnau offenbar nur wegen der übrigen Sätze der Sonate beibehalten. — Z. 5, T. 2: Der in Klammer vermerkte Bogen bei $\overline{a}$ dürfte im Original irrtümlich gesetzt sein, anstatt beim folgenden $\overline{g}$; denn dieser einen Bindung stehen 31 analoge Stellen ohne Bogen gegenüber. Bis auf kleine Ungenauigkeiten sind aber die Bögen sehr korrekt und ausführlich gesetzt, die Rhythmik 𝅘𝅥𝅮 ♬, wobei 𝅘𝅥𝅮 am besten mit besonderem Nachdruck gespielt wird, ist also offenbar beabsichtigt. Nach Shedlock veranschaulicht die Synkopen-Sechzehntelfigur das Schluchzen der Leidtragenden. Bei dieser Auffassung bringt die den Synkopen folgende Rhythmik 𝅘𝅥𝅮 ♬ das Schluchzen in verstärktem Grade zum Ausdruck und es hat das schliesslich fast ununterbrochene Auftreten beider Rhythmen die »grosse Klage« zu bedeuten, die bei der Tenne Atad anhebt. Dieser Auslegung zufolge muss das Tempo des ganzen Satzes ein sehr ruhiges sein. Zu langsamem Vortrag zwingt uns auch die Figur 𝅘𝅥𝅮 ♬, welche auf den heutigen Instrumenten bei flotterem Tempo im Zusammenhang mit den Synkopen nicht recht gelingen will. Das Klavichord eignete sich aber gerade vorzugsweise für schnelle Tonwiederholungen und so will es auch deshalb scheinen, als habe Kuhnau doch ein flotteres Tempo beabsichtigt und es solle die im Bass durchweg innegehaltene Achtelbewegung nur ganz allgemein das Vorwärtsschreiten des Trauerzuges ausdrücken; neben den zweiten Achteln jedes Taktviertels würden dann besonders die Synkopen-Sechzehntel den Gehörseindruck beim Marschieren einer grossen Kolonne oder eines »gantzen Heeres« veranschaulichen. Dass die Figur ♬ ♬, wenigstens von S. 174, Z. 6, T. 2 ab, in ihren Tonstufen und auch in der Betonung von 𝅘𝅥𝅮 mit dem Thema der »bitteren« Klage im nächsten Satz übereinstimmt, braucht nicht entscheidend zu sein; denn Kuhnau sagt: Die Sonata präsentiret nichts anders als . . . (3) Die Reise aus Egypten in das Land Canaan. — S. 173, Z. 5, T. 4 nebst Z. 6, T. 1 bis 2, erste Hälfte: Shedlock führt auch diese Stelle als Beleg dafür an, dass Händel bei der Passacaille in der g-Suite (Nr. 7) von Kuhnau beeinflusst worden ist; darnach liegen in einer und derselben Suite drei Reminiscenzen an Kuhnau vor. — Z. 7: Die Wiederholung der 4 Takte, im Original mit Doppelpunkten bei einfachen Taktstrichen angedeutet, ist durch ein Versehen des Stechers im Gegensatz zu den übrigen Wiederholungen nicht ausgestochen worden. Als Notbehelf hat er, um den sonst notwendig gewordenen Neustich der letzten 4 Seiten zu ersparen, ‖: :‖ und klein gestochene, für die Wiederholung bestimmte Noten mit dem Zusatz 2da volta gewählt.

S. 175, Z. 3, T. 5: Der Bogen hat im Original eine so unbestimmte Stellung, dass er ebenso gut für *b* 𝅝 𝅗𝅥 gedacht sein kann. — T. 6: Der Bogen von $\overline{es}$ zu $\overline{es}$ im Original durch Zeilenwechsel bedingt, indem letzterer die Zerlegung einer im Manuskript vielleicht gesetzten ganzen Note erforderte. Der Bogen steht allerdings nicht noch einmal bei der neuen Zeile und hat eine so unsichere Stellung, dass er sich auf 𝅘𝅥 ♬ beziehen kann. ········ ist ferner an Stelle eines Originalbogens gesetzt, der plump gestochen und unter 𝅘𝅥 𝅘𝅥 ($\overline{as}$) stehend zweifelhaft lässt, ob er auf $\overline{as}$, die Bebung bedeutend, oder auf $\overline{es}$ Bezug hat. — Z. 5, T. 1 zu 2: Das Fugenthema erinnert an das der Gigue S. 37. — Z. 6, T. 3, erstes Taktviertel: Im Original $\overline{g}$, nicht $\overline{f}$. — T. 5, zweites Taktviertel: Da am Schluss des Taktes vorher ♯ bei $\overline{fis}$ im Original noch besonders steht, so kann ♯ seine Wirkung noch auf das erste Achtel des zweiten Viertels im nächsten Takt ausüben sollen; doch erscheint hier $\overline{f}$ für Kuhnau natürlicher, besonders wenn man die sehr ähnliche Stelle S. 158, Z. 3, T. 4 und ihre Wiederholung berücksichtigt,, wo $\overline{f}$ zweifellos ist. — Z. 7, T. 1, drittes Taktviertel: Von dem Notenkopf des Viertel $\overline{f}$ ist im Original ein kleiner, bis in den Zwischenraum von $\overline{d}$ reichender Strich gezogen; letzterer kann andeuten sollen, dass $\overline{d}$ oder auch $\overline{es}$ statt $\overline{f}$ stehen soll.

S. 177, Z. 4, T. 7, Basssystem: Im Original 𝅗𝅥 𝅘𝅥 — mit einem sehr kleinen und ungewöhnlich tief stehenden Punkt bei 𝅗𝅥; wenn der Punkt beabsichtigt ist, so soll $\overline{c}$ des folgenden Taktes Fortsetzung des Basses sein. In 1710 erscheint ein ursprünglich gesetztes 𝅘𝅥 $\overline{f}$ hinter 𝄽 weggeschabt; statt der gewählten Doppelstielung von *b* könnte man auch ein 𝅘𝅥 $\overline{d}$ als Mittelstimme ergänzen. — Z. 6, Schlusstakt und Z. 7, T. 1—3: Die Abwechselung von t. und tr. ist auffällig; beide Zeichen haben überdies im Original ein anderes Schriftzeichen für den Buchstaben t als t. in Takt 5 und 7 von Z. 7. Ob letzteres t. mit jenem t. oder mit tr. identisch ist, lässt sich nicht entscheiden.

Berlin, im Juni 1901.

Karl Päsler.

ZUM NEUDRUCK 1958

Der Bearbeiter dieses Bandes, Prof. Dr. Karl Päsler, geboren den 2. Oktober 1862 zu Wüstewaltersdorf in Schlesien, ist in der Nähe seines Geburtsortes, wo er von 1928 an die Ruhestandsjahre verbrachte, am 19. März 1942 tot im Schnee aufgefunden worden. Die Berliner Dissertation des Spitta- und Bellermann-Schülers über Hans Buchners Fundamentbuch (1889) findet man im 5. Jahrgang der Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft. Er hatte sich als Chorleiter in Königsberg und Berlin, wo er auch zeitweilig an der Hochschule für Musik unterrichtete, hohe Achtung verschafft. Wie sorgfältig seine Herausgebertätigkeit gewesen ist, zeigt sich schon daran, daß an ihr seither kaum verbessernde Kritik geübt worden ist. Daneben steht Richard Münnichs Biographie Kuhnaus (Sammelband III der Internationalen Musikgesellschaft) und eine Reihe von Untersuchungen zu seinem Kantatenschaffen (Arnold Schering im Bachjahrbuch 1912, in seiner Musikgeschichte Leipzigs II 1926 und der Einleitung zu DDT 58/59; ferner J. Martins Berliner Dissertation 1928).

Wir sind heute etwas skeptisch geworden gegen Shedlocks, Seifferts und Päslers Methode, Anklänge bei späteren Meistern (vgl. Einleitung S. V/VI, Fußnoten) als Beeinflussung zu verbuchen und selbst „Vorbilder" als schlüssigen Beweis direkter Abhängigkeit zu nehmen. Oft zeigt sich in der Kunstgeschichte, daß Generations- oder Stammesgemeinschaft, selbst nur verwandt wiederkehrende Situation, zwangsläufig „Ähnlichkeiten" entstehen läßt, deren Ausdeutung als Schulzusammenhang mehr Konstruktion späterer Forscher denn tatsächlich faßbare Kausalknoten darstellt. Damit soll im übrigen die weitreichende Auswirkung des Klavierkomponisten Kuhnau, seine Beeinflussung durch französische Programmkunst und italienische Violinsonaten ebensowenig bestritten werden wie sein Fortleben bei Bach und Händel.

Den lebhaften Widerhall, den Kuhnaus Tastenschaffen seither gefunden hat, beleuchten Auswahlneudrucke (z. B. von Kurt Schubert) und der Abdruck der Historie von David und Goliath in den Musikalischen Stundenbüchern des Münchner Dreimaskenverlags Anfang der zwanziger Jahre. Man sehe auch meinen Aufsatz „Etwas über Kuhnaus Klaviersuiten" in der Kasseler Zeitschrift „Hausmusik" (1957). Allein schon durch den Kuhnauschen Stil von Johann Sebastians Capriccio über die Abreise seines Bruders Johann Jakob zu Karl XII. nach Schweden bleibt dem Geisinger eine kleine Unsterblichkeit sicher.

Berlin-Charlottenburg, im Januar 1958

HANS JOACHIM MOSER

ZWEITER REVISIONSBERICHT

S. 12	4. Akkolade, 3. Takt letztes Viertel Baß stand das F ein Achtel zu weit nach rechts, letzte Akkolade, 4. Takt Tenor a stand Viertel statt Halbe
S. 22	4. Akkolade 1. Takt 3. Viertel fehlte das kleine Kreuz über dem Achtel g = gis des Tenors
S. 23	2. Akkolade 1./2. Takt war der Tenor vom 3. Achtel an nach unten gestielt
S. 25	vierte und letzte Akkolade vor den Wiederholungszeichen waren die Schlußakkorde drei Achtel lang; sie wurden wegen des 3/16-Auftakts um je ein Sechzehntel gekürzt
S. 27	letzte Akkolade 1. Takt 3. Achtel wurde der Stimmführungsstrich für den Verlauf des Tenors im oberen System zugesetzt
S. 43	4. Akkolade, 2. Takt letztes Achtel Tenor wurde ein Auflöser über a zur Sicherheit zugefügt
S. 78	unterste Akkolade, 1. und 2. Takt zweite Takthälfte Alt fehlten die Verlängerungspunkte
S. 79	2. Akkolade 1. Takt dgl.
S. 80	4. Akkolade, 3. Takt 3. Achtel Baß g stand zu weit links
S. 87	Schlußakkord fehlte die Fermate zur linken Hand
S. 90	4. Akkolade letzter Takt linke Hand as b stand zu weit rechts
S. 102	3. Akkolade 1. und 5. Takt Alt fehlten die Verlängerungspunkte
S. 103	3. Akkolade 3. Takt wurden die Versetzungszeichen ergänzt
S. 128	3. Akkolade wurden Takt 2 und 7 letztes Viertel doppelt gestielt, damit der Tenorverlauf klar wurde
S. 138	vorletzte Akkolade 3. Takt stand der 1. Akkord linke Hand zu weit nach rechts
S. 140	2. Takt wurde der Halben im Tenor ein Verlängerungspunkt zugesetzt
S. 141	10. Takt und 6. Akkolade 2. Takt dgl.
S. 154	vorletzter Takt 2. Viertel wurde das Trillerzeichen aus der rechten in die linke Hand versetzt
S. 161	fehlten der Taktstrich vor dem Schlußtakt und eine 1/8-Pause im vorletzten Takt

INHALT.


Johann Kuhnaus
Neue
CLAVIR-ÜBUNG
LEIPZIG

Neüer Clavier Übung Erster Theil.

Bestehend in Sieben Partien aus dem Ut, Re, Mi, oder Tertia majore eines jedweden Toni.

Allen Liebhabern zu Sonderbahrer Annehmligkeit auffgesetzet und verleget

von

Johann Kuhnauen.

Leipzig Anno 1689.

Hochgeneigter Leser

Es haben bißher unterschiedene Liebhaber mich zum öfftern
umb etliche Clavier Sachen von meiner geringen Composition
ersuchet, welchen ich mich auch iederzeit gar willig erfinden lassen,
und fast alles, ja die Originalia selbsten mit getheilet, also, daß wenn
andere hernachmals dergleichen Verlangen mir eröffnet, ich vom eignē
Mangel die Entschuldigung holen müssen. Wenn aber mein ge„
genwärtiger Zustand mich zu solcher Dienstfertigkeit gleichwohl zum
Theil verbinden wil: Als habe ich beÿkommende neüe Partien
auffgesetzt, und solche Jedermann zu Liebe auff eignen Verlag zur
Kupffer-Presse befördert, in gewisser Hoffnung, so wohl die
jenigen, so den von andern Studiis ermüdeten Geist an dem Cla-
viere wiederum zu erfrischen suchen, als auch die, welche sich solches
zur Profession erwehlet, nicht wenig damit zu vergnügen, zumalen,

wenn die Incipienten bey der Manier sich folgendes zur Nach-
richt wolten dienen lassen, daß man vors erste die Curranten
nach franzöſischer Art, absonderlich aber die Gigven und Me-
nueten etwas hurtig, hingegen die Sarabanten und Arien lang-
sam, und denn das andere sonst mit guter Discretion zu tra-
ctiren pflege. Zum andern werden ihnen die Accen-
tus, so mit einen Strichlein bemercket, recommendiret, derē zweÿ-
erley Species sind, einmahl, da das Strichlein nach der Noten,
hernach da es vorher stehet: Wie jene gemachet werden, findet man
Nō 21 bey der ersten Noten exprimiret Diese touchieren die
Secunde vorher entweder drüber oder drunter, nach dem die Note
auf oder nieder gestiegen fein sachte, und gleichsam zweymahl, wor-
aus auch diese Manier folgen kan, daß der gleichē Note, ungeach-

tet eine andere gleiche folget, etwas länger, und alsso angenehmer gehöret werde. Drittens so kommen die Mordanten, so durch zwey Strichlein angedeütet, fast dem Trillo bey, ausser dass jene die Secunde oder Semitonium drunter zum kurtzen iedoch fast starcken Tremulo erfodern. Endlich sind die Schleiffer nicht zu vergessen, welche besage des Characteris aus der Tertia entweder drunter oder drüber in die nachgesätzte Note nach dem Exempel des 4. 5. und 6ten Tactes N 6 trainiret werden. Solches und dergleichen verursachet nicht wenig Grace, und lässt sich die Geschück- oder Ungeschückligkeit eines Musici aus der Manier gar leichtlich verrathen. Wird nun der Liebhaber einigen Nutzen hieran finden, so schreibe er alles nicht mir sondern des grossen Gottes Ehre zu, allermassen ich wieder den unverhofften

Verdacht eigner Ruhmrätigkeit hiemit protestiret haben will. So aber gegenwärtiger Fleiss einen oder den andern Verständigen nicht allerdings geneigt erfinden möchte, wie mir denn die fast allenthalben unvermeidentliche Censur nichts neües machen wird, von demselben wünsche ich etwas bessers zu sehen. Lebe wohl, und erwarte, dafern ich durch des Höchsten Gnade leben, und dass solche Arbeit nicht unangenehme, spüren werde, aus dem Fa oder Tertia minore die übrigen Partien.

Leipzig Anno 1689.

Partie I.

Praeludium.

t.

t.

rechte

linke

r.

l.

t.

t.

t.

t.

linke rechte l.

r.

tr.

Allemande.

tr. t. t. t. tr. t. t. t.

Courrante.

tr. t. t.

Sarabante.

Gigve.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

Partie II.

Praeludium.

linke rechte

l. r.

l. r. l. r. l.

tr.

t.

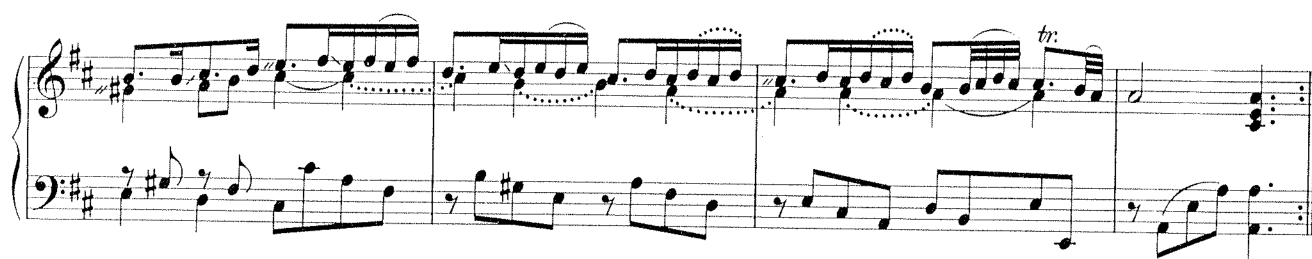
t.

t.



Allemande.











Courrante.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

Sarabante.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

Gigve.

Partie III.

Praeludium.

Allemande.

tr. *t.* *tr.* *t.* *t.* *t.*

Courrante.

tr.





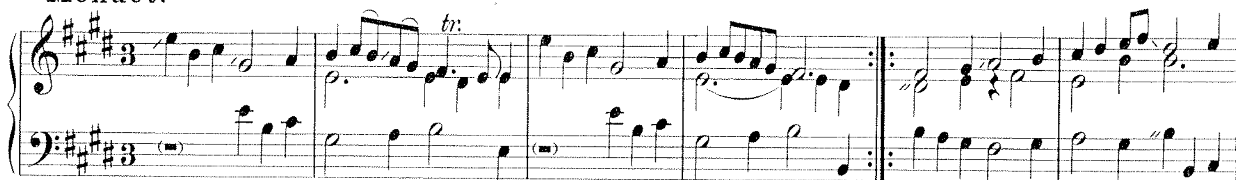


Sarabante.





Menuet.





Partie IV.

Sonatina.

t.

t.

t.

t.

t.

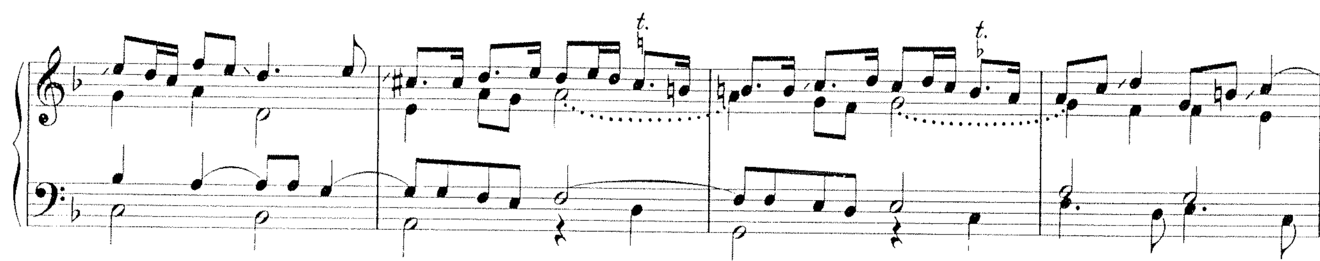
t.

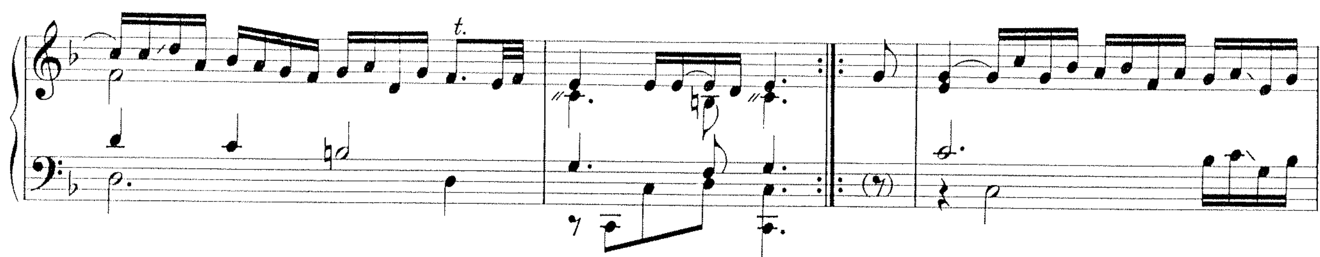
t.



Allemande.











Courrante.

(t.) (tr.) ornaments in score

Sarabante.

Gigve.

Partie V.

Praeludium.

Allemande.

t. t. t. t. tr. tr. tr. tr. tr. tr. tr. tr.

Courrante.

tr. t. tr. tr. tr. t.

tr. tr.

t. tr.

tr.

tr.

t. tr.

Sarabante.

tr.

t.

t. t.

Gigve.

tr. t.

tr. t.

t.

t.

t.

Partie VI.

Praeludium.

t.

t.

t.

t.

t.

Allemande.

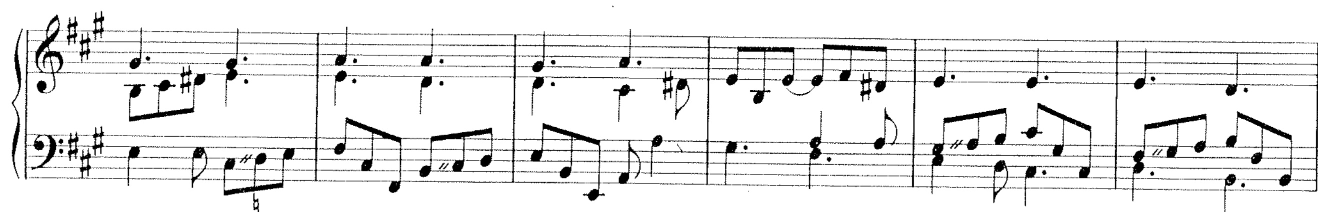
Courrante.

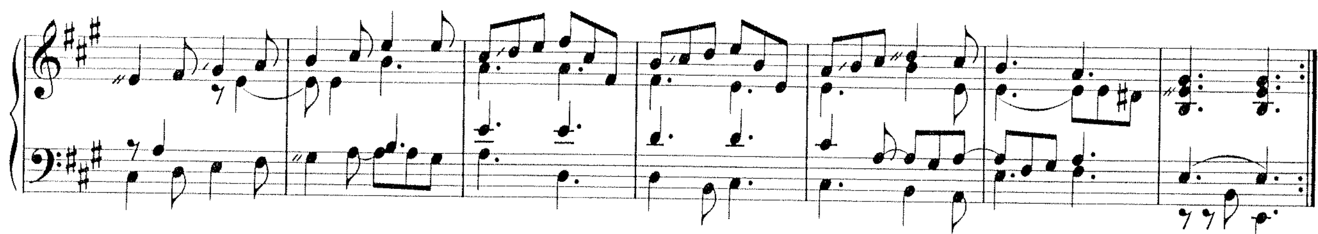
Aria.



Gigve.













Partie VII.

Praeludium.

t.

t.

(♮)

t.

Allemande.

t.

t.

t.

t.

t.



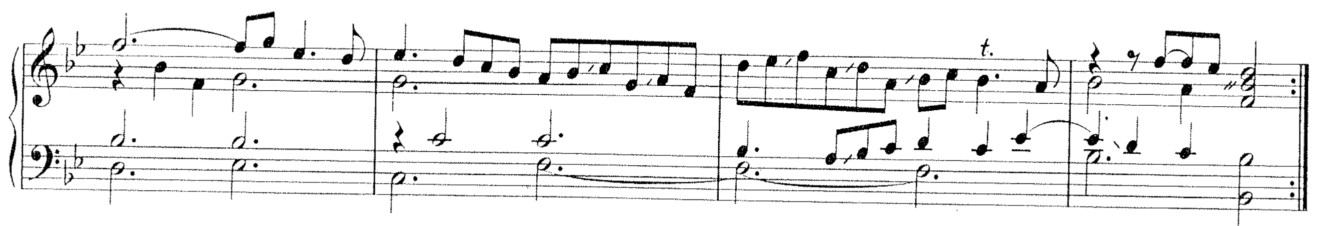


Courrante.









Sarabante.





Gigve.













Soli Deo Gloria.



In Verlegung des Autoris.

Hochgeneigter Leser,

Der bisherige Abgang des ersten Theils meiner Clavier Übung stärcket mich in diesen Gedancken: es müsse meine geringe Arbeit noch ihre Liebhaber finden. Drumb stelle ich mich auch numehr mit dem andern Theile ein: und zwar umb so viel eher, weil ich hiedurch aus unterschiednen Ursachen den Gönner mehr, als vormahls geschehen, zu vergnügen mir getraue. Denn ausser dem, daß so wohl der Kupffer Stich als auch der Druck in vielen besser gerathen: so sind die sieben Partien mit mehrern Stücken, ingleichen unterschiednen wohl ausgesonnenen Fugen, darunter meistens Contra Subjecta gemischet, ausgeputzet worden: wobey denn nicht alleine die Incipienten, sondern auch die, welche des Claviers, und der Composition mächtig sind, das ihrige antreffen werden. Jene finden Gelegenheit sich zu exerciren: diese aber der Sache weiter nachzudencken, und den Geist zu dergleichen, oder auch wohl zu einer bessern Erfindung auff-

zumuntern. Ich habe auch hinten eine Sonate aus dem B mit bey gefüget, welche gleichfalls dem Liebhaber anstehen wird. Denn warumb solte man auff dem Claviere nicht eben, wie auff andern Instrumenten, dergleichen Sachen tractiren können? da doch kein einziges Instrument dem Claviere die Praecedenz an Vollkommenheit jemahls disputirlich gemachet hat. Ich nenne es, in Ansehung anderer, vollkommen, doch nicht gegen einer mit vielen Stimmen wohlgesezten künstlichen Sonate, oder Concerte, weil man das jenige, was sonsten viel Personē verrichten müssen, daselbst nicht allezeit so, dass keine Stimme aussen bleibe, continuiren kan. Oder, so man ja mit der Continuation der Stimmen stricte verfahren wolte, so würde viel gezwungenes mit unterlauffen, und die Annehmligkeit in mãchem Stücke sich verlieren. Gestalt ich gleichfalls, nach Anleitung berühmter Meister, in den Allemanden, Couranten und

Sarabanden bisweilen mit Fleiß mich etwas negligent erwiesen, eine Stimme verlaßen, und hingegen anderswo eine neüe mit ergriffen. Doch sind die Fugen mit 4en genau aus ge- führet worden. Es scheinen auch, wiewohl gar selten, in manchē Præludiis Octaven mit einander fort zugehen, deren Entschuldi- gung aber in der Verwechselung der Stimmen bestehet: wel- ches zu dem Ende erinnert wird, damit die Halbverständi- gen sich nicht etwa mit einem unzeitigen Urtheile herauslas- sen möchten. Mit der Manier bleibet es bey der im vorigen Theile befindlichen Nachricht. Solte sich nun der Nutzen nach meinem Wunsche einstellen, würde ich mich hörtlich erfreüen der ich mir sonst von Hertzen gratulire, wenn ich gegen jedermā, mit angenehmen Diensten erscheinen sol.

Leipzig Anno 1692.

J. K.

Partie I.

Praeludium.

t.

tr:

tr:

tr:

t.

t.

tr:

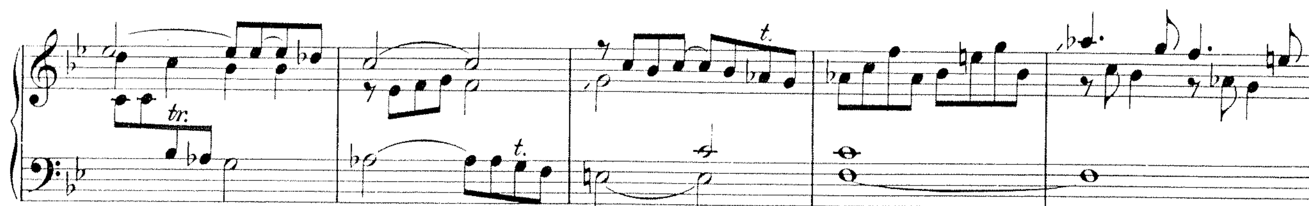
t.

t.

t.

t.







Allemande.



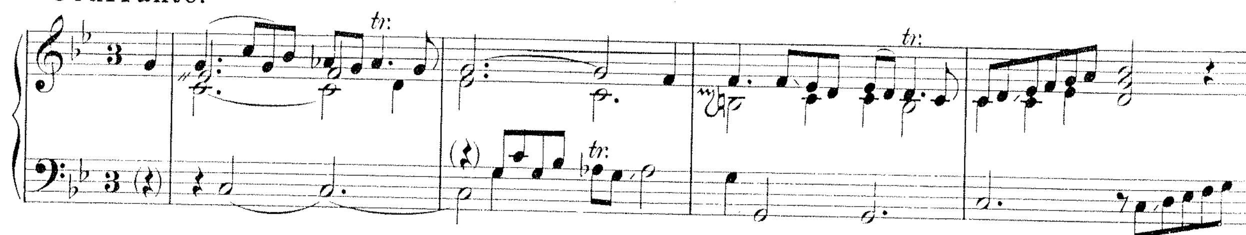


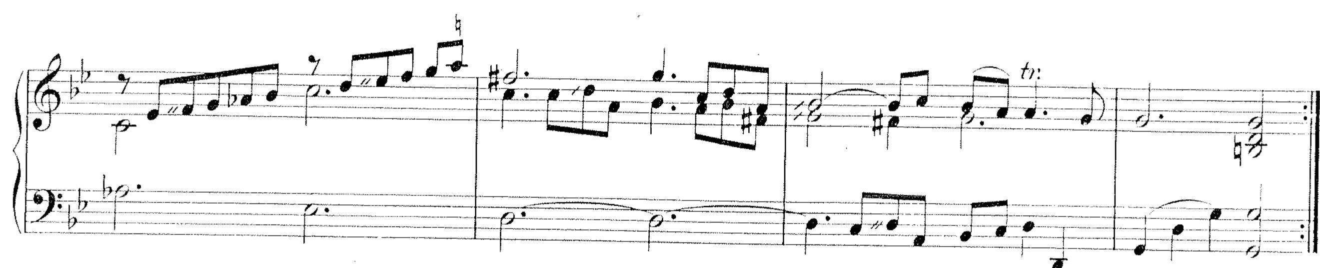






Courrante.









Sarabande.



Double.



Gigve.











Partie II.

Praeludium.

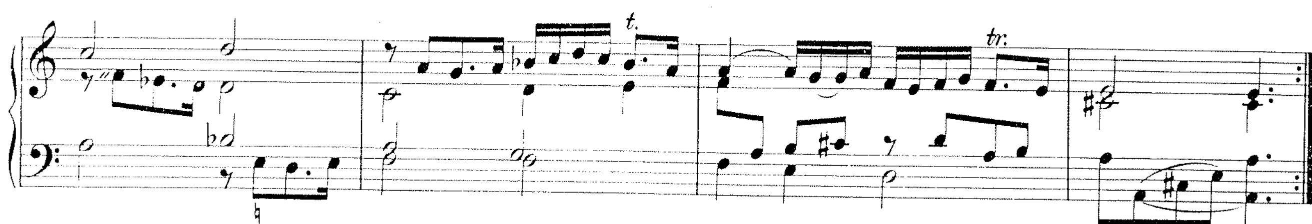






Allemande.









Double.

tr:

Courrante.

tr: tr: tr: tr:





Sarabande.





Bourrée.





Partie III.

Praeludium.

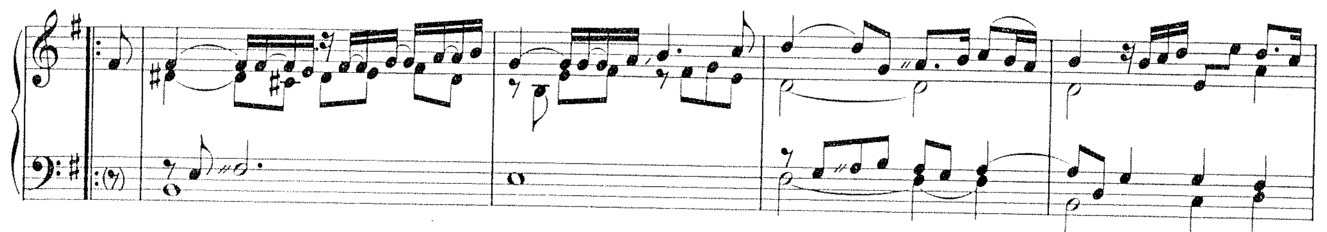


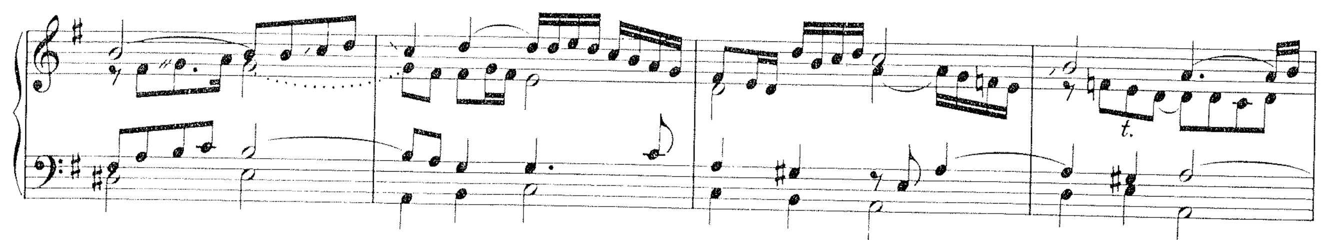
Allemande.

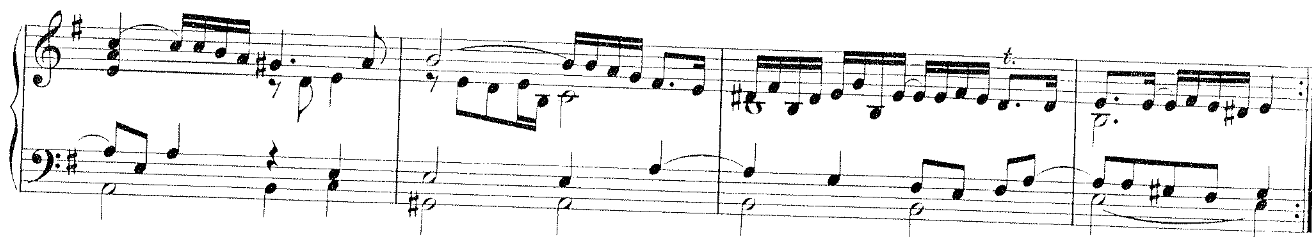












Courrante.









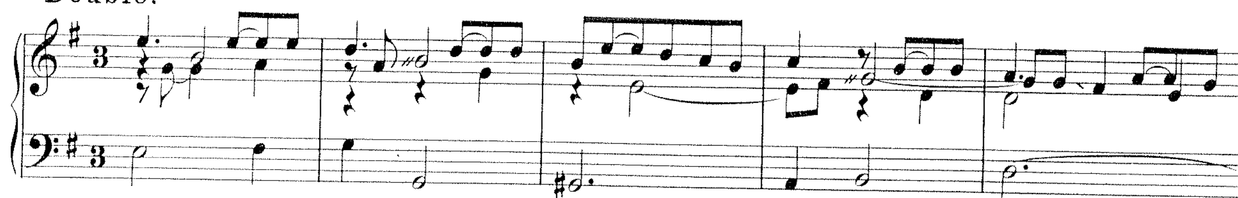


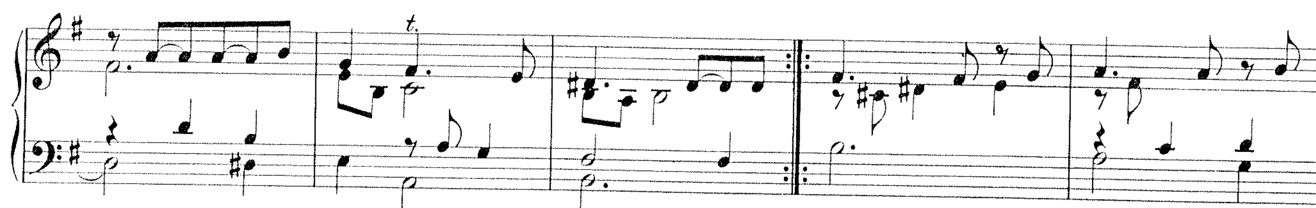
Sarabande.





Double.

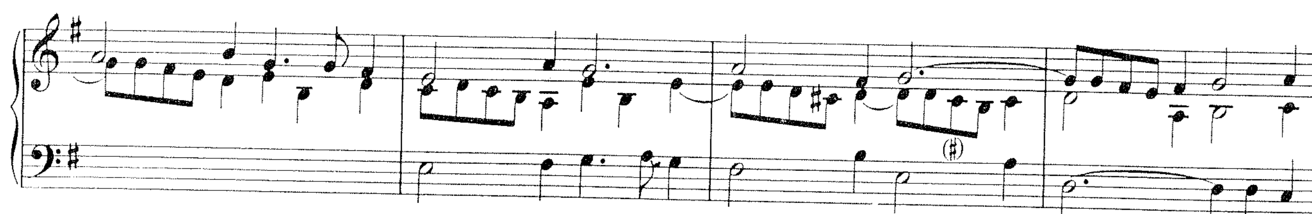






Gigve.





Partie IV.

Ciacona.

t.

t.

t.

t.

t.

harpeggiat. harpegg.

t. t.

harp. harp.

t.

t. t.

Allemande.

t. t. t.

t.









Courrante.









Sarabande.





Aria.









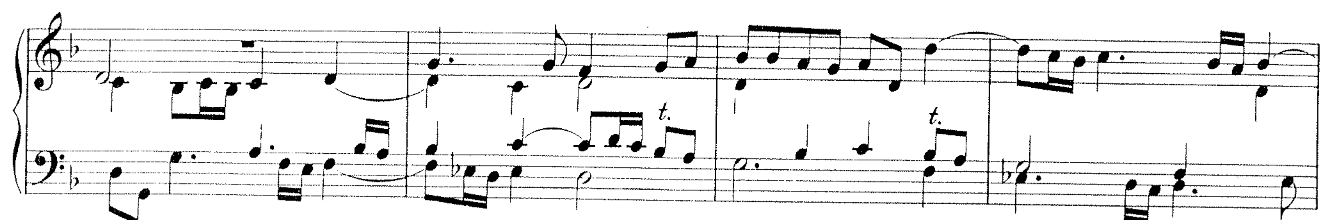
Partie V.

Praeludium.













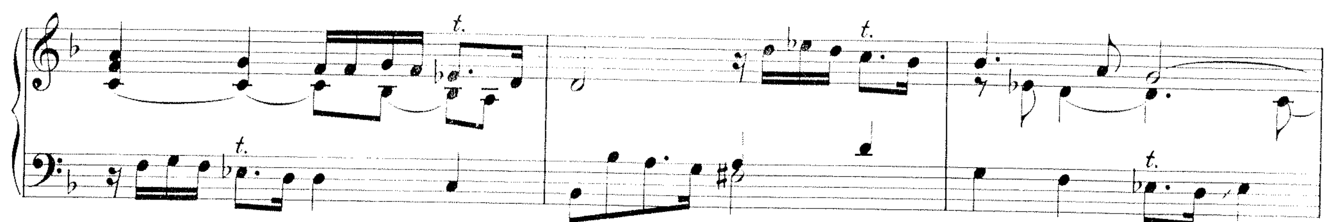


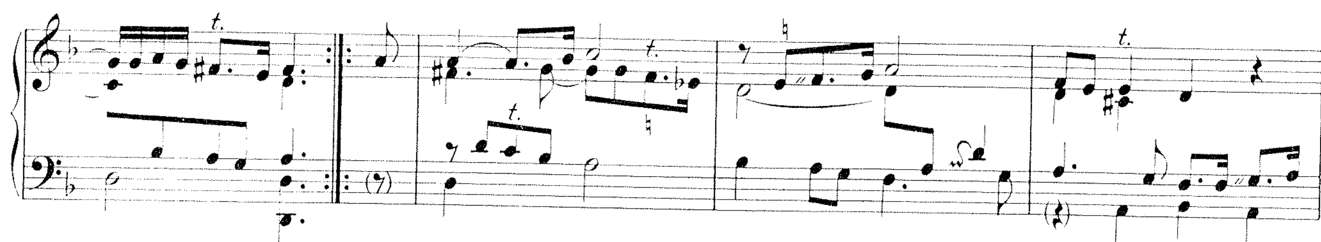


Allemande.

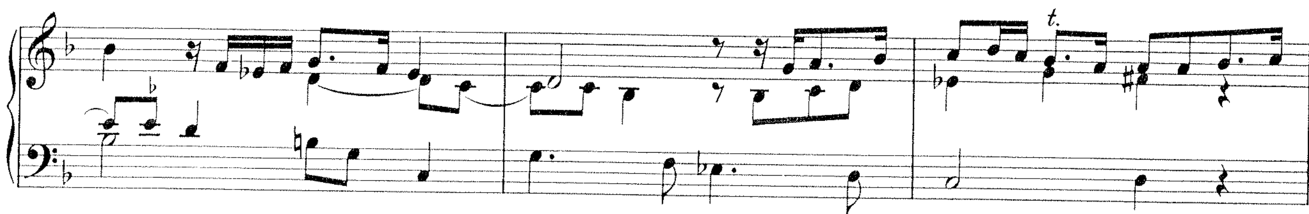








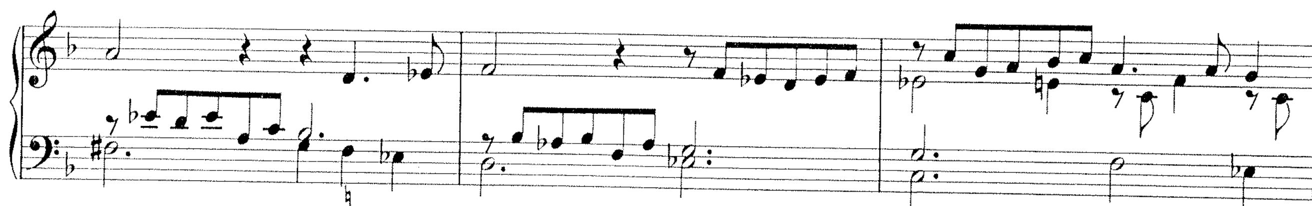


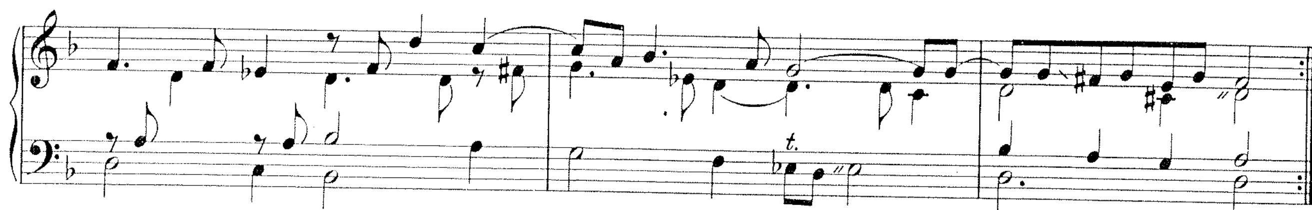




Courrante.





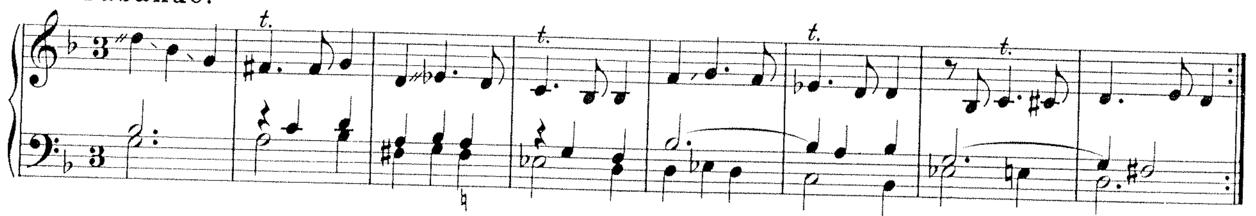








Sarabande.

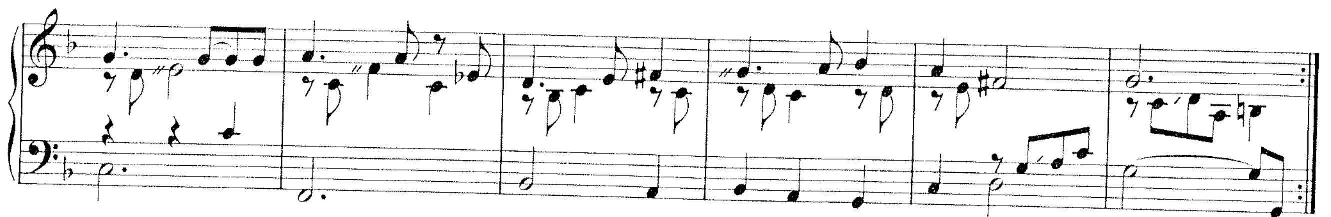




Double.







Partie VI.

Praeludium.

Allemande.

Courrante.



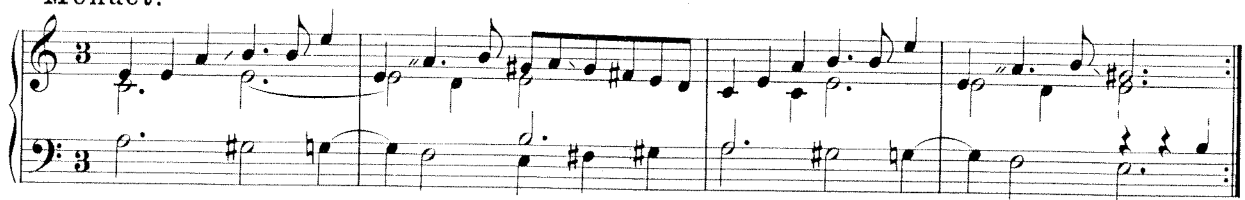
Sarabande.



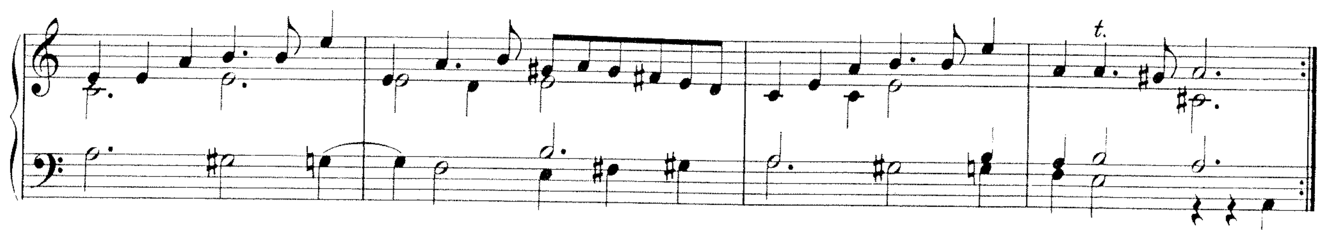




Menuet.







Partie VII.

Praeludium.

Allemande.

t.

t.

t.

t.

t.

Courrante.

t.

t.

t.





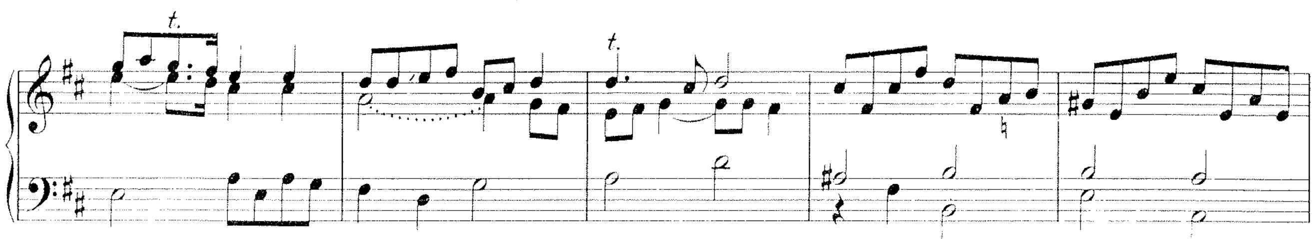
Sarabande.





Gavotte.







Gigve.

t. t. t. t.

t. t. t. t. t. t. t.

t. t. t. t.

t.

Ende der sieben Partien.

Sonata.

t. t. t. t. t. t. t. t.

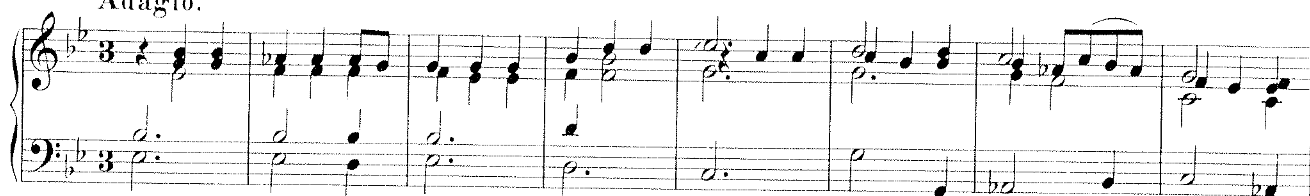








Adagio.





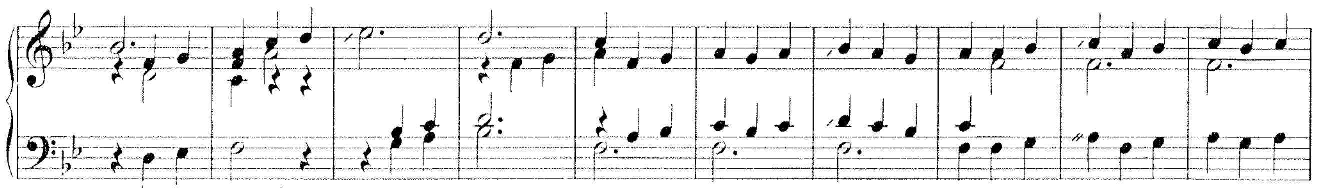




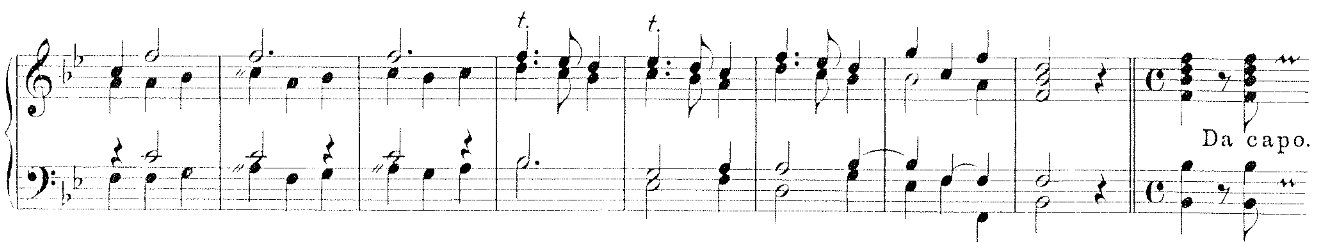












Soli Deo Gloria!


Johann Kuhnauens
Frische Clavier Früchte
oder
Sieben Suonaten
von guter Invention und Manier
auff dem Clavie:
re zu spielen
Leipzig Anno 1696.
In Verlegung Joh. Christoff Mieths, und Joh. Christoff Zimermans.

Dem Hochgebohrnen Herrn/

HERRN

JOHANN ANTONIO LOSY,

Des Heil. Römischen Reichs Grafen

von Loyßenthal/

Herrn auff Stickna/Tachau/Winteritz und Stenitz/

Der Römischen Käyserl. Majestät

Hochansehnlichen Cämmerern und Cammer-Rath im KönigReiche Boheimb.

Meinem gnädigen Grafen und Herrn.

Hochgebohrner Grafe/

Gnädiger Herr/

Es nehmen auch öffters die von dem Cronen-Glantze schimmernde Häupter mit geringen Früchten vor lieb welche ihnen von den Unterthanen aus getreuen Hertzen überreichet werden. Solches machet mich gleicher gestalt behertzt/Eurer Hoch-Gräfl. Excellenz gegenwärtige zwar frische/doch geringe Clavier-Früchte in Unterthänigkeit anzubiethen. Es ruhet Deroselben annoch im unvergrünten Andencken/was für eine höchstschätzbare Glückseligkeit ich ehemals allhier zu Leipzig genossen/als Sie mich wegen meiner geringen Wissenschafft in der Music nicht allein zur gnädigen Audienz, sondern auch gar zu dieser ungemeinen Vergnügung liessen/Dero zur Verwunderung geübte Hand auff einem musikalischen Instrumente zu erblicken. Damahls erfuhr ich erst recht/was es sey/wenn hoher Standt und Tugend sich mit einander vermählen. Gewißlich kan das allerrareste Frucht-Band mit keiner solchen Schönheit prangen/als sich an dieser Vereinigung finden lässet. Ich bin nicht gesinnet/von dem Character, den Ew. Hoch-Gräfl. Excellenz in der Welt/absonderlich vor dem Throne des allerdurchlauchtigsten Hauptes der Christenheit/und in der Königlichen Cammer von Boheim præsentiren/eine Lob-Schrifft auffzusetzen: Denn hier mag die Fama an statt meiner das Wort führen. Ich mag auch nicht der unvergleichlichen Qvalitäten Dero erleuchteten Geistes erwehnen: Denn da sind Dero edlen Tugend-Blumen selbst kräfftig genug/ihren wunderlieblichen Geruch/das ist/den herrlichen Ruhm/durch die Welt/und biß in die Ewigkeit hinein zu tragen. Unter allen andern Dero höchstrühmlichen Eigenschafften kan ich doch diese nicht verschweigen/daß/wer Dieselbe bey Dero musilicalischen Zeit-Vertreibe siehet und höret/nicht unfüglich mit jenem Manne GOttes/dem Mose/sagen könne: **Da sind edle Früchte vom Himmel.** Von diesen Früchten fielen damahls bey meinem unterthänigen Zutritte/etliche Körner/so zu reden/auff meinen Acker/davon unter andern auch gegenwärtige Früchte auffgekom̄en sind. Drumb befiehlet mir die Gerechtigkeit/daß ich gleichsam den Zehenden davon bringe/was durch Dero gnäd. Beytrag bey mir gewachsen ist. Der in Gottes Schule unterrichtete Philosophus, und König/Salomon/pflegt die **güldenen Aepffel in silbernen Schalen** sehr manierlich auffzutragen/wenn er das à propos, und zu seiner Zeit geredte Wort mit diesem raren Nach-Tische vergleichet. So klinget es auch artig/wenn sich die Weißheit rühmet/**ihre Frucht sey besser als Gold/und fein Gold.** Ich möchte wüntschen/daß ich mit solchen Früchten und Præsenten gleichfalls erscheinen könte. Allein ich habe wenig Silber zu verschencken/viel weniger darff ich die Früchte meines Verstandes unter das Gold rechnen: Doch bringe ich Früchte/so gut als sie der Himmel hat gerathen lassen. Und zwar/wie gedacht/nicht in göldenen oder silbernen/sondern kupffernen Schalen/mit unterthäniger Bitte/dieses **Opffer meiner Früchte** gnädig anzusehen. Die Schrifft weiß die Glückseligkeit eines GOTTes Freundes trefflich wohl abzumahlen/indem sie saget/er sey wie ein an den Wasserbächen gepflantzter Baum/der zu seiner Zeit Frucht bringe/und dessen Blätter nie verwelcken: Alles was er mache/das gerathe wohl. Der Höchste lässet/und lasse auch noch ferner Ew. Hoch-Gräfl. Excellenz eine lebendige Abschrifft eines solchen gesegneten Freundes seyn. Wird dieser mein Wunsch erhöret/woran ich keines Weges zweiffele/so wird mir auch diese Gnade nicht versaget seyn/daß ich bey Deroselben und Dero gesammten hohen Familie immer grünenden Wachsthumbe und Vergnügung/auch abwesend heissen darff/

Ew. Hoch-Gräfl. Excell.

unterthänig-
gehorsamster Diener

Leipzig den 4. May
1696.

Johann Kuhnau/ Jur. Pract. und
Org. zu St. Thom.

Geneigter Leser/

DJe in dem Leipziger Bücher-Catalogo schon vor einem halben Jahre nebenst meinem musicalischen Qvacksalber versprochene frische Clavier-Früchte kommen hiermit an. Jch würde vielleicht noch eine geraume Zeit damit aussen geblieben seyn/wenn nicht unterschiedene Liebhaber so fleißige Nachfrage deswegen gehalten hätten. Ob ihrem Appetite hierdurch wird Genüge geschehen/das muß die Zeit lehren: Wiewohl ich bey meinem vormahligen Handel mit denen von mir verlegten beyden Theilen meiner Clavier Ubung schon so viel mercken können/daß man/(ich wil es im̄er sagen) von den Früchten/die ihren Geschmack nach meiner schlechten Invention auff dem Claviere, und sonsten in der Music haben/nicht eben einen allzugrossen Eckel empfinde; Wenn absonderlich die Art und Weise/wie man sie gleichsam geniessen soll/(ich verstehe hierdurch meine Application und Manier,) in acht genommen wird. Solche habe ich eben in denen erwehnten vormahls ausgegangenen musikalischen Kupffer-Stücken durch allerhand Characteres gewiesen: Drumb bin ich auch ietzo mit deren Expression, ausser dem durch ein t. angedeuteten Trillo gantz unbemühet geblieben. Wer eine oder zwei von selbigen Partien recht wird spielen können/der muß auch in diesem gegenwärtigen Wercke zu rechte kommen. Der Zucker/der eine Frucht versüsset/thut eben dergleichen bey denen andern: Das ist: Die Manier, welche denen vorigen Stücken eine Anmuth giebet/wird diese nicht weniger lieblich machen können. Jch bringe frische Früchte/welche nicht so leichte nach der Fäule und dem Schimmel der alten verdrüßlichen Manier schmecken werden. Doch sollen sie auch hoffentlich nicht sehr unzeitig seyn. Es lässet sich zwar hin und wieder etwas blicken/welches mit denen Regulen der alten Componisten wenig übereinzukommen scheinet. Denn ich habe manche Sätze oder Gänge gemachet/die ich vor etlichen Jahren in anderer/wiewohl berühmter Autorum Wercken selbst nicht approbiren wollen/und sind sie mir öffters wie Herlinge/oder ander unzeitiges Obst vorgekommen. Allein die Autorität selbiger exercirten Virtuosen hätte mich damahls sollen auff andere Gedancken bringen/und erwegen lassen/daß es mit ihren Wercken fast die Beschaffenheit habe/wie mit denen so genandten Ritter- oder grünen Birnen: Diese sind dem Ansehen nach fast niemahls reiff; Doch so verdächtig als dieses Obst wegen seiner Farbe ist/so reiff und wohlgeschmack kan es hingegen seyn. Und also bitte ich es diesen neuen Künstlern in meinem Hertzen (denn ich habe sie auch bloß darinne/und nicht öffentlich getadelt) wieder ab/und bekenne/daß sie wider die Regulen der Alten durchaus nicht gesündiget/sondern bloß gesuchet haben/die schlechte und natürliche Vermischung der Consonantien und Dissonantien gleichsam unter denen Oratorischen Figuren vernunfftmäßig zu verstecken/oder es etlichen Gärtnern nachzuthun/welche das Kunst-Stücke wissen wollen/denen gemeinen Blumen eine frembde und liebliche Farbe beyzubringen. Dannenhero werde ich nicht zuverdencken seyn/wenn ich numehro in diesem Stücke denen guten neuen Autoribus auch nachgegangen bin. Es sind aber diese meine frischen Clavier-Früchte gleichsam in sieben Garben gebunden worden/die ich insonderheit Suonaten nenne. Womit ich will zu verstehen geben/daß ich auff allerhand Inventiones und Veränderungen bin bedacht gewesen/worinne sonsten die so genannten Suonaten vor den blossen Partien einen Vorzug haben sollen. Denn/daß ich der artigen Veränderung des Tactes/und der hin und wieder abgewechselten Affecten geschweige/so wird man unterschiedene formale Fugen antreffen/die meistens in Contrapunto doppio, absonderlich in dem/all' Ottava, ausgeführet sind. Jch habe auch dieselben mit 4. Stim̄en/(ausser wo eine Stimme zu weilen mit Fleiß pausiret/und auff den Anfang des Thematis wartet/) nach Erforderung dieses Styli, sorgfältig genug tractiret. Jm übrigen aber/wo die Clausulen einander nur imitiren/oder wo auch sonsten was anders pathetisches vorgestellet wird/habe ich mich an keine gewisse Zahl der Stimmen gebunden/und bin in diesem Stücke so frey gegangen/als etwa die Natur/welche/indem sie die Bäume mit Früchten behänget/einem Aste immer reichlicher oder weniger mittheilet/als dem andern. Der geneigte Leser nehme mit diesen Früchten vorlieb/die ich ihm so gut præsentire/als sie in meinem Geiste gewachsen sind. Jch habe mir nicht viel Zeit darüber genommene/es ist damit fast zugegangen/wie mit denen Früchten in Reussen/und andern Mitternächtischen Ländern/was man da in einem Monate säet/das zwinget die Hitze auff einmahl so heraus/daß man im andern Monate einerndten kan: Jch habe diese sieben Suonaten in einer Hitze/wiewohl auch neben meinem andern Verrichtungen/

hinge-

hingeschrieben/daß ich ieden Tag eine verfertiget/und also dieses Werck/welches ich des Montags in einer Woche angefangen/den nechstfolgenden Montag der andern Woche drauff beschlossen habe. Solches erinnere ich zugleich mit zu dem Ende/daß sich Niemand eine grosse Rarität dabey versprechen solle. Wiewohl man sehnet sich auch nicht allemahl nach etwas seltzames: Wir essen ja öffters Kraut und Rüben/oder andere auff unsern Aeckern gewachsene schlechte Früchte/mit so grosser Lust/als die von weiten hergebrachten kostbaren Granat-Aepffel. Es haben zwar etliche Liebhaber der Music ein so verleckertes Maul/daß ihnen nichts anstehet/als was etwa nach dem Italiänischen oder Frantzösischen Erdreiche schmecket. Nun muß man auch solchen Ländern/absonderlich Italien/diese Glückseligkeit gönnen/daß die meisten Künstler in der Music daselbst auffzukommen pflegen. Allein deßwegen wird auch hoffentlich kein Mensch/er sey denn von dem Præjudicio Præcipitantiæ & Autoritatis gar zu sehr eingenom̅en/unsern Ländern alle diese Fruchtbarkeit gleich auff einmal absprechen. Denn/wie bey uns numehro die Citronen und Pomerantzen/ob schon nicht in der Menge/dennoch fast eben so gut gerathen/als die welche von denen auff Italiänischen Boden stehenden Bäumen abgebrochen werden: Also dürffte man nunmehro auch in Teutschland fast so gute musicalische Früchte finden/als die jenigen sind/welche in dem Welschen Climate wachsen; Zu geschweigen/daß die Natur unsere Felder mit vielen Früchten gesegnet hat/woran die Ausländer einen Mangel leiden. Solches rede ich aber nicht/daß ich dadurch meine eigene Früchte der Ausländer ihren gleich/oder auch wohl höher schätzen wolte; (Den̅ ich erkenne in diesem Stücke meines Geistes Unfruchtbarkeit auch vor meinen Landsleuten gar gerne/) sondern erinnere nur/wie etliche/die etwa einmal an die Frantzösische oder Italiänische Lufft gekommen sind/in ihrem Urtheile von der Music sich so sehr übereilen/und was frembdes/bloß darumb/weil es ausländisch ist/immer höher æstimiren. Inzwischen/wer meine Früchte wil/dem stehen sie zu Dienste/wem sie nicht gefallen/der suche was bessers. Und weil alle Früchte dem Wetter/denen Raupen und Würmern unterworffen sind/so werden auch absonderlich diese gegenwärtige kein bessers Glücke haben/ich meyne so viel/sie werden auch von der Censur der Tadler nicht befreyet bleiben. Zwar was die jenigen Leute anbetrifft/welche die Composition nicht verstehen/und doch ein ungütig Urtheil sprechen werden/ (welches gemeiniglich geschiehet;) So mache ich mir deßwegen keine Sorge/und wird mir ihr Gifft so wenig schaden/als etwa der Melthau dem reiffen Obste. Die aber durch diese erlangte Wissenschafft zu solcher Censur sich legitimiren möchten/die wil ich zwar vor meine Richter respectiren/iedoch mit dieser Bedingung/daß sie zuvor aus ihren Früchten erkennen lassen/worinne eines und das andere an meiner Arbeit zu verbessern sey. Wiewohl der unfreundliche Censor sey so geschickt/als er immer wolle/so thäte er doch/meines Erachtens/am besten/er liesse sich niemals des frommen und Virtuosen Josephs Traum vorkommen/daß nehmlich aller andern ihre Früchte und Garben/und also auch meine sieben/ sich vor den seinigen neigen sollen.

Suonata Prima.

Adagio.

tr. tr. t.

(♮)

Tremulo per tutto 'l ♭.

t. (tr.)

piano

tr.

Allegro.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

Suonata Seconda.

t. t.

t. t. t.

t. t.

t.

tr.

t.

t.

t. t.

Molto Adagio.

t. tr. tr. t. t.

molto presto

adagio

t. t.

presto

adagio

t.

piano

piano

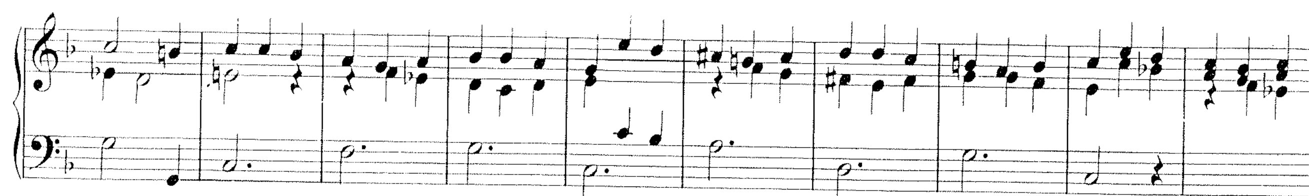
t.

Adagio.

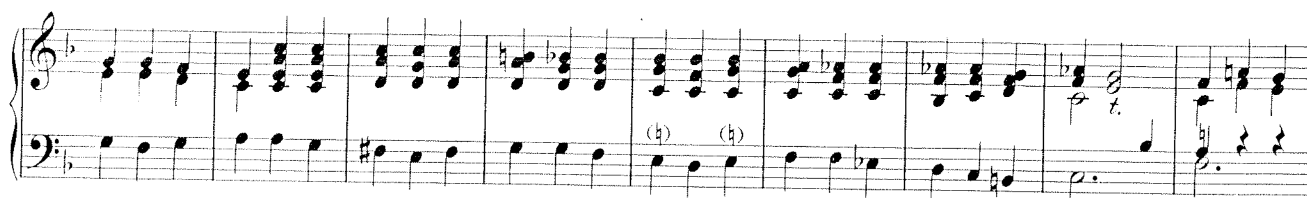
tr: *tr:* *t.* *t.* *t.* *t.* *t.* (♯)

t. t. t. t. tr: t. t. tr: (♩) t. tr: t. tr:

Suonata Terza.









Aria.





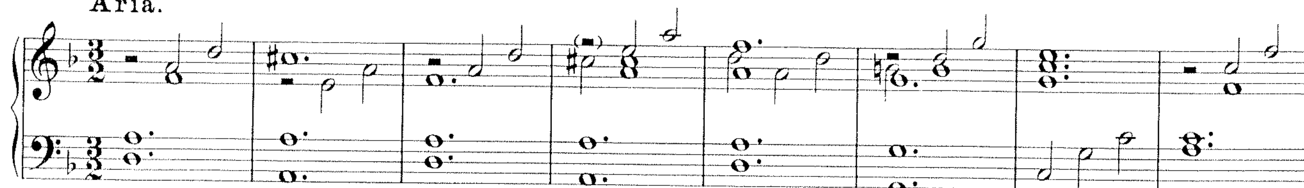


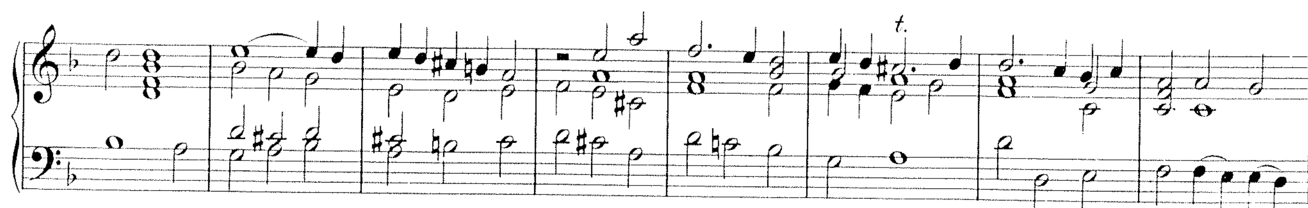
t.
t.
tr:
tr.
tr.
t.
t.
t.
t.
t.
t.
t.
t.



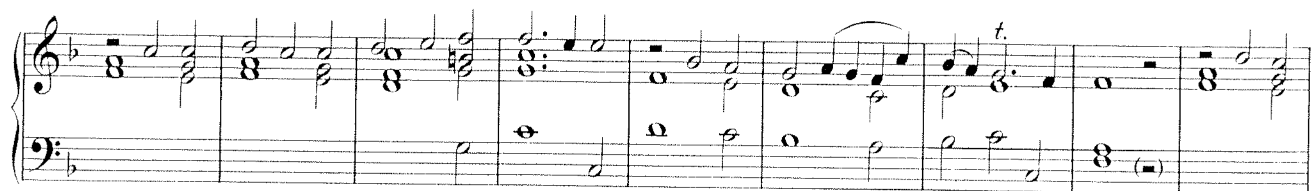


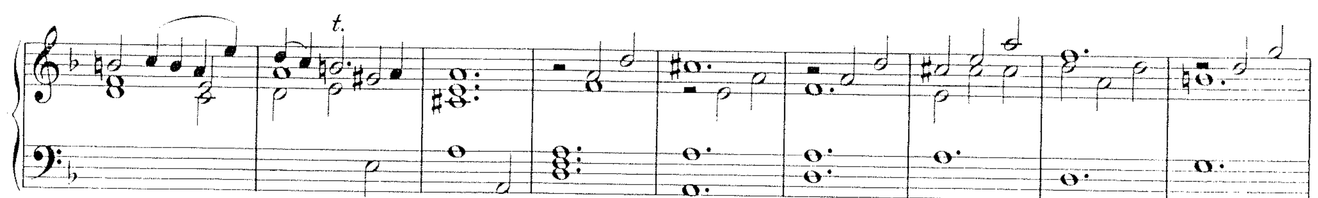
Aria.











tr. *tr.* t. t. t. 6/16

6/16 *piano* *forte* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*




p
f


p
f
p





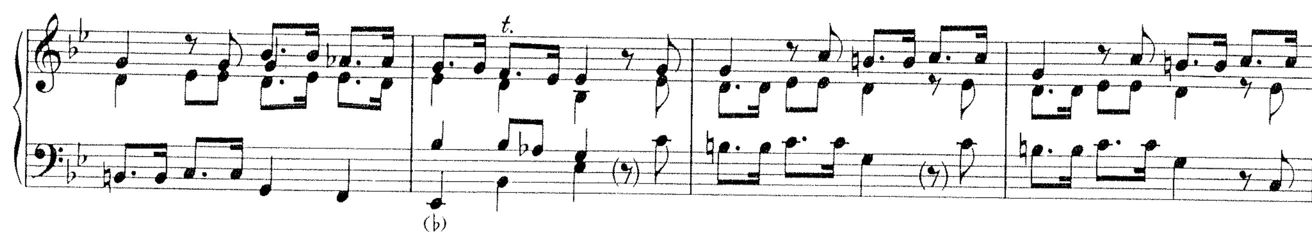




Suonata Quarta.

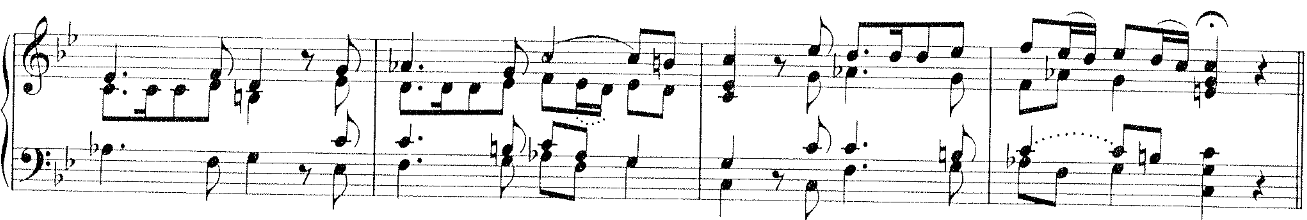
Vivace.

t. t. t. t. t. t.

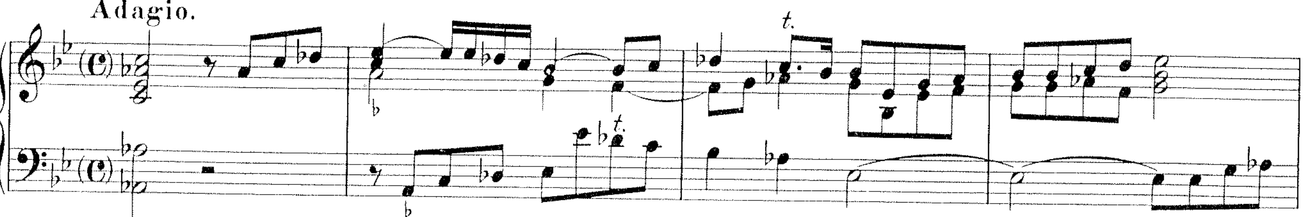


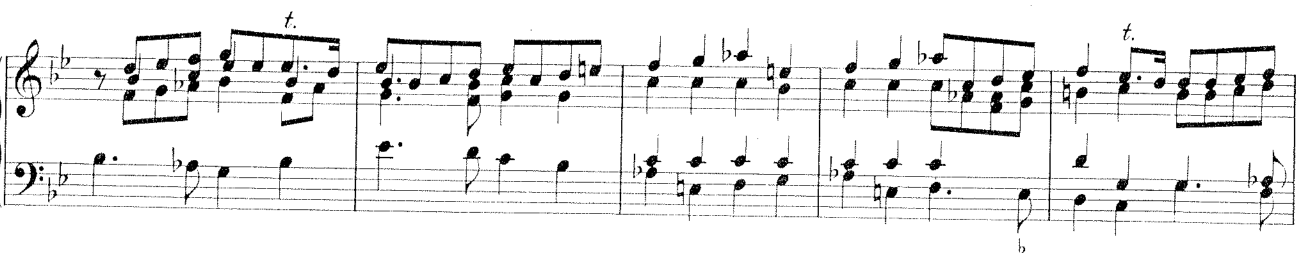






Adagio.







t.

t.

t.

t.

t.

t.

Suonata Qvinta.

t.

t.

piano

t.

t.

t.

(t.)

t.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

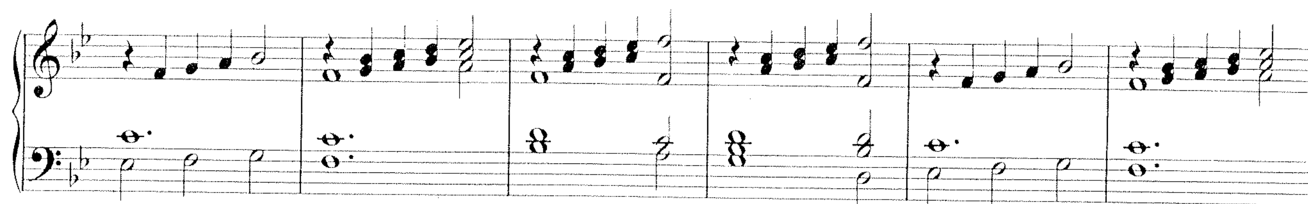
t.

t.

Suonata Sesta.

Ciaccona.









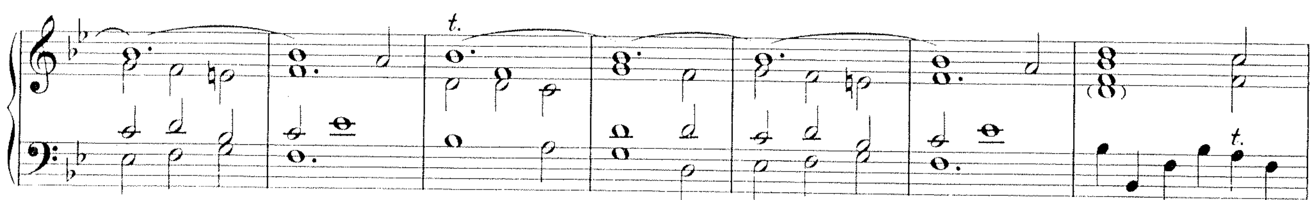


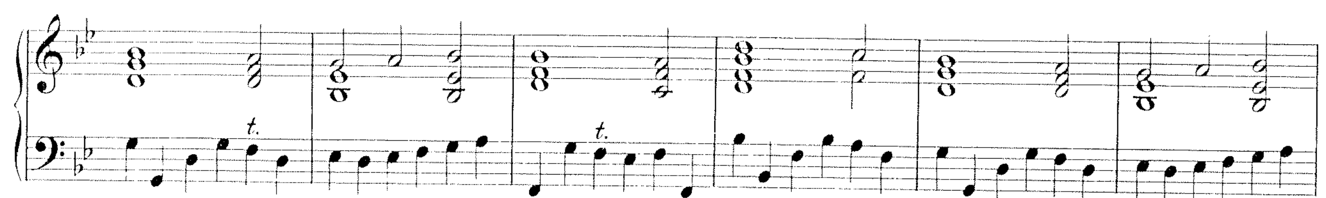



t.
t.
t.
t.




t.
t.


t.
t.


t.
t.





t. t.

piano

Vivace.

t. t. t. t. t. t. t. t. t. t. t. t.

t.

t. t.

t.

t.

t. t.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

t. t. t. t.

t.

t.

t.

t.

t.

Ciaccona da Capo.

Suonata Settima.

Adagio.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

t.

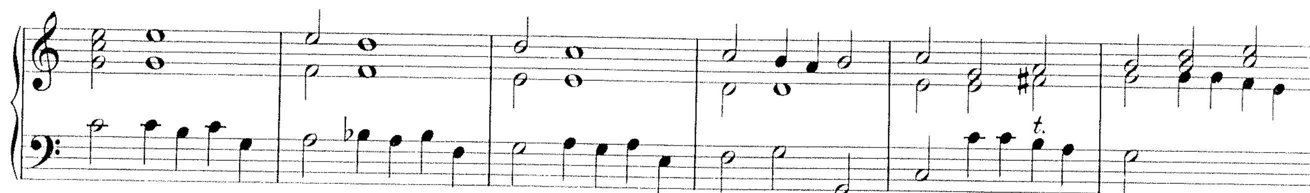
t.

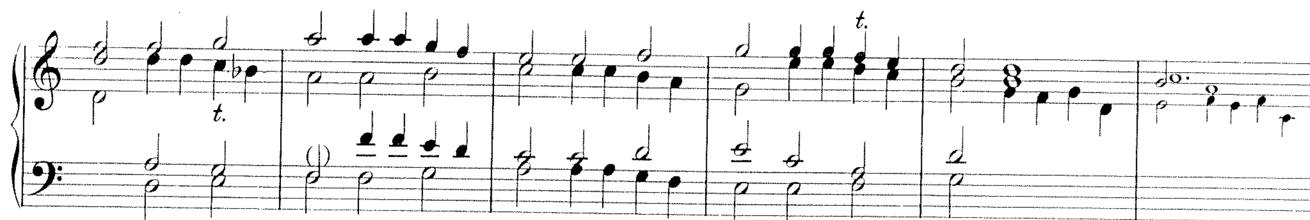
t.

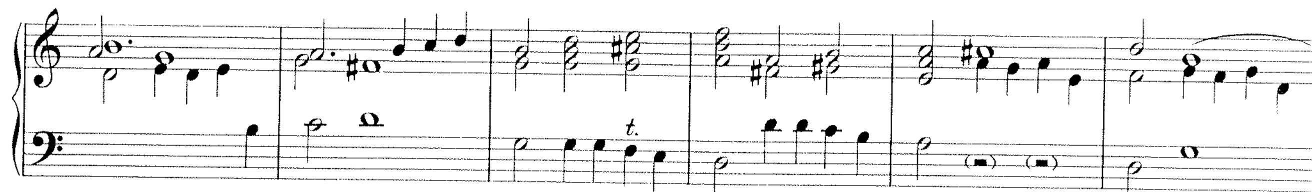
t.

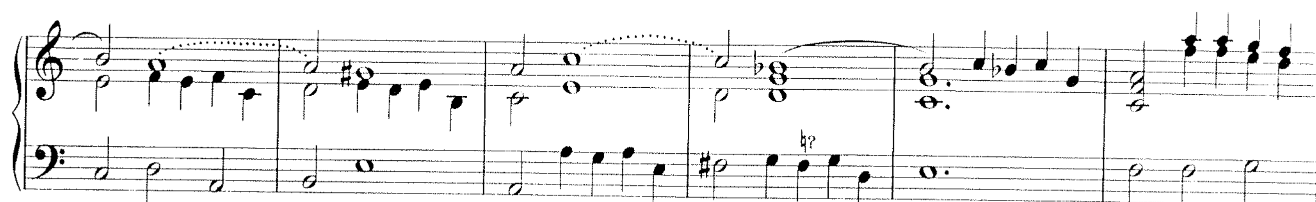

t.




t.


t.
t.


t.




t.
t.

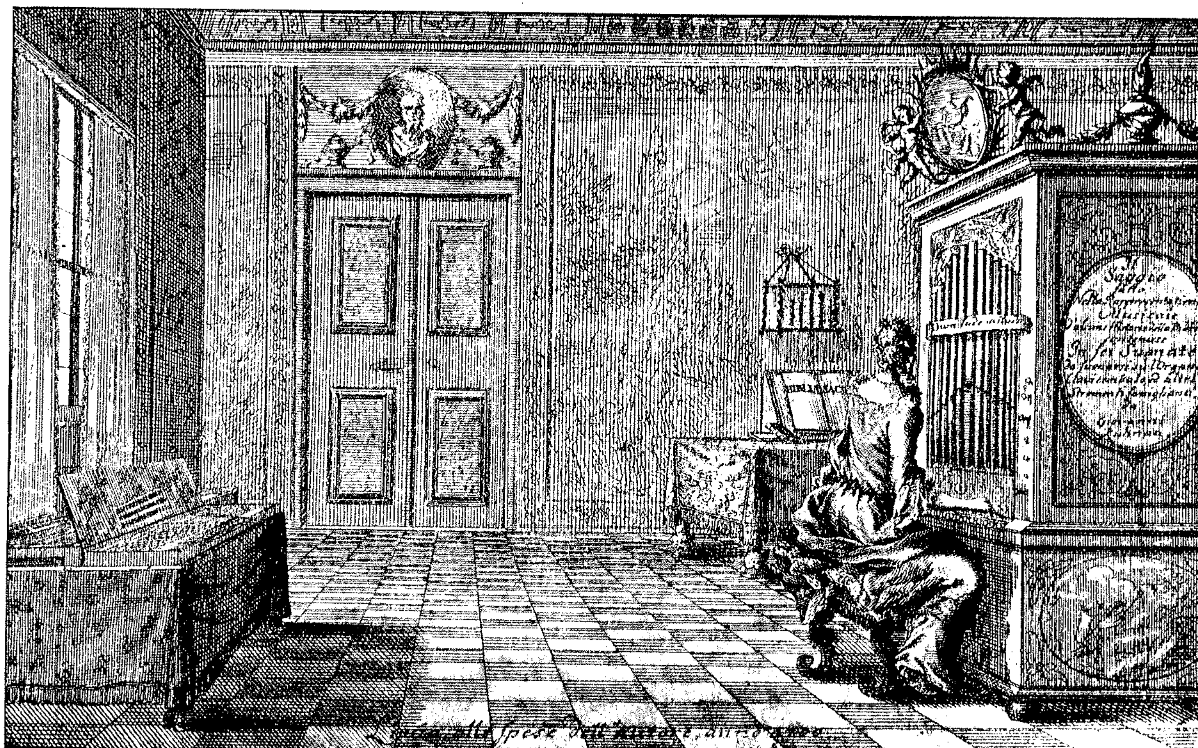
t.

t.

t.

t.

Il Fine.



Musicalische Vorstellung

Einiger

Biblischer Historien/

In 6. Sonaten/

Auff dem Claviere zu spielen/

Allen Liebhabern zum Vergnügen

versuchet

von

Johann Kuhnauen.



Leipzig/
Gedruckt bey Immanuel Tietzen/
Anno MDCC.

Dem Hoch Edlen Vest- und Hochgelahrten Herrn/

Hn. Heinrich Christoph Hammermüllern/

Beyder Rechten vornehmen Licentiato, wie auch Sr. Hoch-Fürstl. Durchl. zu Sachsen-Gotha Hochbestalten Amtmanne zu Altenburg/

Meinem insonders Hochgeehrtesten Herrn/ und Patron.

Hoch Edler/Vest- und Hochgelahrter/

Insonders Hochgeehrtester Herr und Patron!

DAs Egyptische Bild Memnonis (a) war ein sonderliches Kunst-Stücke. Wenn es von den Sonnen-Strahlen erleuchtet wurde/ so ließ es einen Musicalischen Klang/ und über dieses noch deutliche Worte hören: stunde es aber im Schatten/ so schwieg es stille. Hier bringe ich die Copien etlicher Bilder/ an deren Originalien kein Künstler aus dem finstern Egyptischen Heydenthume/ sondern der Meister aller Meister/ der im Lichte wohnet/ und ein Schöpffer der Sonne ist/ selbst gearbeitet/ und sie mit einem solchen Lichte bestrahlet hat/ daß sie ohne Ende reden und klingen müssen. Ich verstehe hierdurch einige von dem H. Geiste entworffene Gemählde und Historien. Diese habe ich/ so zu reden/ in einem Gewandte von meiner albern Arbeit zu zeigen/ und durch einige Musicalische Inventiones auf eine andere Art klingend und redend zu machen versuchet. Nun muß ich befürchten/ sie möchten bey ihrer itzigen Gestalt ins Dunckle und Schatten verwiesen/ oder/ welches so viel heissen kan/ wenig æstimiret werden. Drumb habe ich/ in Hoffnung ihnen einen Klang und Werth zu wege zu bringen/ mich erkühnet/ sie meinem Hochgeehrtesten Herrn und Patron dienstgehorsamst zu wiedmen/ und folgentlich an das helle Sonnen-Licht auszustellen. Ich werde zwar Desselben iederman bekandte Modestie beleidigen/ indem ich also rede. Allein ich kan nicht Unrecht thun/ da ein gerechter Gesetzgeber/ ja ein von dem Glantze seiner Käyser-Crohne schimmerndes Häupt (b) mich secundiret/ und von der Wissenschafft der Rechtsgelahrten fast nicht anders als wie von denen Sonnen-Strahlen urtheilet/ daß durch sie die Welt erleuchtet/ und zugleich das Hertz der Unterthanen zum Gehorsam gegen GOtt und seine Statthalter gelencket werde. Wer weiß nicht/ daß mein Hochgeehrter Herr Patron sich dieses Ruhmes sonderlich anzumassen habe? Solten aber noch einige Unwissende dessen augenscheinlichen Beweiß verlangen/ die dürfften nur des doppelten Characters erinnert werden/ welcher Denselben von vielen eruditen Männern distinguiret/ und über sie erhebet. Der eine ist die auff Academien mit jedermans applausu erworbene besondere Freyheit und Geschicklichkeit der dem Studio Jurisprudentiæ geheiligten Jugend auff dem Wege ihres Fleisses als eine helle Fackel vorzuleuchten/ und derer übrigen Privilegien Hochgelehrter Jure Consultorum sich zu bedienen. Der andere ist die von Demselben biß hieher bekleidete Ehren-Stelle. Denn als Dessen ungemeine Meriten/ denen die ungefärbte Gottesfurcht vollends den schönsten Glantz gegeben/ mitten durch das dunckele Gewölcke des Neides durchgebrochen/ und folgends der itzigen das Gothaische Clima erwärmenden Sonne selbst/ nemlich Ihr. Hoch-Fürstl. Durchl. Herrn Friedrich/ Hertzoge zu Sachsen und Dero Glorwürdigsten höchstseligsten Hn. Vater/ nicht verborgen bleiben können/ haben die Hoch-Fürstl. Hertzen einen starcken Trieb empfunden/ meinem Hochgeehrtesten Hn. Patron die Amtmanns-Stelle/ vormahls zu St. Georgen Thal/ hernach aber in der berühmten Stadt Altenburg/ gnädigst aufzutragen. In deren Verwaltung hat Derselbe bißhieher zur Genüge gewiesen/ wie lieblich die Gestalt dererjenigen sey/ aus derer Augen und Conduite das schönste Licht der Gerechtigkeit herfür strahlet. Doch so wenig als die Sonne unsers Ruhms benöthiget ist/ so wenig brauchet auch Desselben schon bekanter Ruhm meiner Worte. Nur dieses kan ich noch nicht verschweigen/ daß Derselbe zugleich auch nach dem höchstrühmlichen Exempel vieler die vorige und ietzige Politische Welt regierenden Sonnen/ insonderheit des gnädigsten Gothaischen Landes-Vaters/ sich an der edlen Music höchlich ergötzet/ und von dieser Delicatesse nicht alleine einen rechten Geschmack/ sondern auch durch eigne Ubung so wohl in diesem als auch in vielen frembden mit Nutzen durchreisten Ländern/ vornehmlich aber bey denen klugen Völckern/ denen zwar die Sonne fast zu gleicher Zeit mit uns den kürtzesten Mittags-Schatten bringet/ aber 6. 7. 8. biß 9. Grad ihrem Scheitel-Punct näher kömmt/ ich meine bey den Italiänern/ einen solchen Habitum erlanget/ daß Derselbe sich mit sonderbahrem Vergnügen aller Verständigen auf dem Claviere kan hören lassen. Ja es hat auch solches feurige Studium Desselben älteste Jungfer Tochter dermassen mit angeflammet/ daß Sie/ wie Sie sonsten als ein schönes Modele der Tugend zu admiriren ist/ also auch wegen ihrer ungemeinen Virtù in der Music von Virtuosen selbst muß admiriret werden.

(a) *Happel. Rel. cur. part. I. p. 30.* (b) *Imperat. Frideric. in Avthent. Habita. C. ne fil. pro patre.*

Da nun meines Hochgeehrten Herrn und Patrons sonderbare Qualitäten / nebenst der Vergnügung an der wahren Pietät und heiligen Schrifft / wie nicht weniger an derjenigen Wissenschafft / welcher / nach Lutheri (c) Meinung / der Rang gleich nach der Theologie gebühret / nemlich an der Music / wie helle Sonnen-Strahlen iederman in die Augen fallen; Wie könten denn meine aus dem heiligen Bibel-Buche entlehnten / und durch meine wenige Musicalische Invention zur obgedachten Gestalt gebrachten Bilder oder Historien einen bessern Laut in der Welt von sich geben / als wenn sie das Glücke haben solten / von Desselben erleuchteten Augen gütig angestrahlet zu werden? Dieses ist das einzige Ziel meines Verlangens / und warumb ich inständigst und dienstlich bitte. Gleichwie ich nun solcher meiner Arbeit diese gewünschte Glückseligkeit bereits verspreche; Also wünsche ich dargegen / es wolle der höchste Vater des Lichts / unser Sonne und Schild / Demselben und Dessen gesamten vornehmen Familie die Glückes-Sonne immer lieblich scheinen / und zu keiner Zeit untergehen lassen / mir auch Gelegenheit geben / die holden Blicke Desselben Gunst mit angenehmen Diensten würcklich zu erkennen. In solcher Hoffnung heisse ich nicht vergebens

(c) *in Colloqv.*

Meines Hochgeehrten Herrn und Patrons

Leipzig den 30. Augusti 1700.

Gehorsamster und verbundenster Diener.

Johann Kuhnau / Jur. Pract. und Org. zu S. Thomas.

Geneigter Leser!

HJermit lasse ich zum vierdten mahle einige Clavier-Sachen von meiner geringen Invention im Kupffer-drucke sehen. Es sind 6. Sonaten / in welchen ich dem Liebhaber etwas von Biblischen Historien vorzuspielen versuchet habe. Indem ich aber dem Kinde / wie man zu reden pfleget / einen Nahmen gegeben / wird mir es nicht besser gehen / als denen Herren Advocaten / wenn sie in ihren Libellis das Genus Actionis exprimiren. Denn gleichwie sie durch diese überflüßige Mühe ihrem Gegentheil nur Gelegenheit zu disputiren an die Hand geben / wenn etwan die Contenta sich zu der Rubric oder dem gesetzten Nahmen der Action nicht gar zu wohl reimen / da sonsten die Klage ohne dieser Benennung in denen Rechten noch wohl hätte bestehen können; Also wird man auch wider diese meine Sonaten viel zu erinnern finden / und sagen / daß sie dasjenige nicht vorstellen / was die darunter oder dabey gesetzten Worte bedeuten sollen / und daß sie / wenn ich mich zu dergleichen Mühe nicht verstanden hätte / noch mit hin-gehen könten. Allein / so gewiß als ich mir einbilde / daß manchem viel Sätze darinne verdächtig vorkommen dürfften / wenn ihn nicht die Worte auff die Spur meiner Raison brächten: Z. E. da in der andern Sonata der hefftige Paroxysmus der Unsinnigkeit des König Sauls durch einige dem Ansehen nach mit einander fortlauffende Quinten, ingleichen dessen grosse Melancholie und Tieffsinnigkeit durch die scheinbare Uberschreitung der Gräntzen des Modi, in dem Themate pag. 27 & seqq.* und durch andere Exorbitantia vorgestellet wird / die aber alle noch wohl zu defendiren und ohne Grund nicht gesetzet sind; So gewiß bin ich auch versichert / daß ich durch diese Vorstellung so gar was seltzames und ungereimtes nicht werde begangen haben. Ich bin nicht der erste / der auff dergleichen Invention gerathen ist: Denn sonst würde man von des berühmten Frobergers und anderer excellenten Componisten ihren unterschiedenen Batailles, Wasserfällen / Tombeaux, wie nicht weniger von gantzen auff der gleichen Art gesetzten Sonaten nichts wissen / da die beygefügten Worte die Intention dieser Autorum immer mit haben entdecken sollen. Hiernechst ist auch bekandt / daß alle Virtuosen, sonderlich die aus der Antiquität / durch die Music fast dasjenige auszurichten bemühet gewesen / was die Meister in der Redner- Bildhauer- und Mahlerey-Kunst vermögen. Nun muß man zwar diesen Künsten einige Prærogativ in solchem Stücke vor der Music gönnen. Es weiß ja fast ein iedes Kind von 3. oder 4. Jahren zu errathen / was der Pinsel oder Meissel des Künstlers hat anzeigen wollen / und wenn man den Alten glauben darff / so hat Zeuxes seine Weintrauben so natürlich gemahlet / daß auch die unver-nünfftigen Vögel darnach geflogen. Ja diese Kunst giebet aus denen entworffenen Gesichtern zugleich die innerliche Bewegung der Gemüther zu erkennen. So ist es auch nichts neues / daß Leute bey dem Anschauen eines abgemahlten frölichen oder traurigen Spectaculs zum Lachen oder zum Weinen bewogen werden. Die Beredsamkeit hat nun vollends die Gemüther der Zuhörer gantz in ihrer Gewalt / und kan sie fast wie das Wachs in eine traurige / frölige / barmhertzige / zornige / verliebte und andere Forme drücken.

Nichts desto weniger ist auch die Music ihres in diesem Stücke vor langer Zeit erhaltenen Ruhms nicht zu berauben. Will man dieses behaupten / so darff man sich nicht eben mit denen Exempeln aus der Fabel behelffen / da ein Orpheus und Amphion durch die Music gar seltzame Dinge soll ausgerichtet haben; Man darff sich auch nicht eben auff die in der Schrifft gedachten Wunder beruffen / welche vermittelst der Music an Saul / und denen Mauren zu Jericho / geschehen sind: Dieweil man doch bey jenen entweder den milden Bericht oder aber den verblühmten Verstand der Poeten / bey diesen aber den Göttlichen Finger vorschützen wird: Sondern ich darff nur auff eines ied-weden Erfahrenheit oder Conscience provociren / da er mir bekennen muß / daß die Music ihm manche Ergötzligkeit und Vergnügung gemachet hat.

Unterdessen aber scheinet es / daß man in angustiis probationis ziemlich dürffte stecken bleiben / wenn man be-haupten solte / daß es in des Musici Hand stehe / die Gemüther der Zuhörer nach seinem Willen zu lencken. Es ist wahr / er vermag viel / weñ er sich auf die Principia Artis, die Proprietät des Modi, der Intervallorum, das Tempus, Metrum und dergleichen recht verstehet: Aber daß er über die Zuhörer einerley Gewalt habe / und einen ieden bald zur Freude / bald zur Traurigkeit / bald zur Liebe / bald zum Hasse / bald zur Grausamkeit / bald zur Barmhertzigkeit / und bald wieder zu was anders bewegen könne / das wollen noch die wenigsten glauben. Und wenn uns nichts anders

* Gemeint ist die Fuge in der zweiten Sonate.

zweiffel-

zweiffelhafftig machen könte / so wäre doch dieses einzige genug dazu / daß die Complexiones der Menschen gantz unterschieden sind. Denn nachdem der Humeur der Zuhörer ist / nachdem wird auch der Musicus seine Intention schwer oder leichte erlangen. Ein lustiger Geist kan ohne Schwierigkeit zur Freude oder zum Mitleiden gebracht werden / da hingegen ein Künstler grosse Mühe haben wird / wenn er dergleichen bey einem Melancholico oder Cholerico ausrichten soll. Also konte Timotheus durch die Music den sonsten zum Kriege geneigten Alexandrum bald dahin bringen / daß er die Waffen wider seine Feinde ergriffe. Allein wenn er denselben zum Frieden bewegen sollen / da ist es wohl etwas schwerer zugegangen. Man hat sich auch gemeiniglich der Vocal-Music bedienet / wenn man in denen Gemüthern was sonderliches operiren sollen / weil die Worte zu deren Bewegung viel / ja das meiste / beytragen. Denn gleichwie die Rede schon vor sich selbst viel würcket / also bekömmt sie vollends durch die Music eine durchdringende Krafft. Solches bezeugen viel Kirchenstücke / doch nicht derjenigen unbedachten heutigen Componisten / die / zum Exempel / in einem Kyrie eleison einen solchen Stylum brauchen / daß es im̃er klinget / als wenn die Bauren nach dem Pumper-Nicol tantzen solten / sondern derer / welche recht verstehen / was Musica Pathetica sey. Sonderlich aber hat man aus dem Theatralischen Stylo und denen Operen / die so wohl eine Geistliche als prophan Historie zum Themate haben können / zur Gnüge wahrgenommen / wie glücklich die Meister in der Expression der Affecten und anderer Dinge gewesen seyn. Gewißlich siehet man so wohl von unsern Landes-Leuten / als auch denen Italiänern hierinne viel untadelhaffte Meisterstücke. Unter andern hat / meinem Judicio nach / ein gewisser Autor was sonderliches und admirables gewiesen. Ich verschweige ietzo seinen Nahmen / damit nicht andere / die wegen ihres verdienten Ruhmes auch solten genennet werden / mit mir zürnen mögen. Solte aber iemand so curieux seyn / und dessen Nahmen gerne wissen wollen / demselben wil ich ihn zur Kurtzweile / und in einem Lusu ingenii (es ist auch diese meine gantze Arbeit / wie meine Jungfer Musa auff dem ersten Kupfferblatte deutlich zu verstehen giebet / nichts anders als ein solcher Lusus) durch ein Algebraisches Problema aufzurathen geben. Zu vorhero aber soll er wissen / daß ich einem iedweden Buchstaben diejenige Zahl zugeeignet habe / die ihm des Alphabets Ordnung nach zukömmt: Als A bedeutet 1, B. 2 und so fort. Hernach lasse ich den Leser in diesem Zweifel / ob ich 1 oder 2. Buchstaben am Ende zu viel oder zu wenig gebrauchet. Welches denn darumb geschiehet / daß man nicht gleich aus der in die Augen fallenden Zahl der Buchstaben einen Schluß machen solle. Unterdessen wird doch der Nahme nach beschehener richtigen Solution allezeit erscheinen. Es lautet aber dieses Algebraische Rätzel also: Die Buchstaben zusammen machen eine gewisse Zahl. Der erste wäre das Viertel davon / wenn er noch 4. hätte. Der andere hat 8. zu viel / sonsten wäre er das 8tel des gantzen Aggregati. Wenn zu dem dritten 1 addiret wird / so ist er das Subtriplum des ersten Buchstabens. Subtrahiret man von dem Rest / woraus die übrigen Buchstaben bestehen / noch 4 / so hat er gegen das Aggregat der vorigen 3 Buchstaben einen solchen Respect, wie drey Winckel des Trianguls gegen zwey gerade Winckel. Es ist aber der vierdte das Triplum des vorhergehenden. Und wenn zu dem Collect dieser 4 Buchstaben noch 7 kommen / so ist der fünffte die Radix quadrata daraus: Gleichwie der sechste hingegen / wenn ihm 1 addiret wird / des fünfften Radix cubica ist. Nimmt man von dem siebenden Buchstaben 2. / und leget sie hingegen dem achten zu / so ist ein ieder von diesen beyden das 8tel der gantzen oben genannten und daselbst unbekant gewesenen Summa. Wer das Rätzel aufflösen wird / den kan man schon vor einen halben Oedipum passiren lassen; Ob gleich die Æquationes nicht so beschaffen sind / daß man zu des Cardani, Vietæ, und anderer Algebraisten / von der Extractione Radicum gegebenen mühsamen Lehren / oder zu des Engländischen Thomæ Backeri Parabola, und der dabey gefundenen Regula Centrali, die Zuflucht nehmen müsse.*

Daß ich aber wieder auff den Zweck kom̃e / so ist bißher des Singens und seiner Krafft wegen der Worte erwehnet worden: Wo aber die blosse Instrumental-Music den gehörigen Affect bewegen soll / so wird es ohne Zweiffel was mehrers zu thun setzen: Da gehören Principia dazu / welche denen meisten Musicis verborgen sind. Die Music gehöret unter die Mathematischen Wissenschafften / und hat folgendlich unfehlbare Demonstrationes. Niemand wird mir dieses läugnen / es sey den̄ / daß er von dem Monochordo nichts wisse. Dieses weiset ja die Genesin der Harmonie nebst allen musicalischen Intervallis handgreifflich und zur Verwunderung. Wer sonderlich die scharffsinnige Algebram verstehet / der kan geschwinde die in viel tausend Theile eingetheilte Säite in einem gewissen Punct oder Numero durch den darunter gesetzten Steg also schneiden / daß das eine gerührte Segmentum Chordæ mit dem andern das begehrte intervallum richtig klingen lässet. Woraus denn die handgreifflichen und nicht bloß auff dem betrüg-

* Eine von Ritter (Unterschrift A. G. R.) herrührende handschriftliche Notiz im Exemplar der Kgl. Bibl. Berlin lautet: „Die Frage hat Heinrich Meissner, Rechenmeister in Hamburg, aufgelöst und bringt den Nahmen Stephani heraus. Das Einmahleins cum notis variorum (Dresden und Leipzig 1703) Seite 361.“ Ag. Steffani gehört zu den bedeutendsten Schülern von Johann Kaspar Kerl. Siehe Max Seiffert(-Weitzmann), Geschichte der Klaviermusik, S. 186.

betrüglichen sensu Auditûs beruhende Demonstrationes zur Gnüge erscheinen. Doch hiervon soll zur andern Zeit geredet werden/ wenn ich mit GOttes Hülffe/wie ich solches zu thun gesonnen bin/ die Hand an ein besonders Werck von der Composition legen möchte/ darinne ich das Fundament der Music weiter untersuchen/ den herrlichen und admirablen Nutzen der Matheseos, sonderlich der in meinem Qvacksalber bereits gedachten und zur Invention vortrefflich dienenden Artis combinatoriæ weisen dürffte.* Jngleichen würden auch unterschiedene Dinge statuiret werden/ welche andern ziemlich paradoxisch vorkommen möchten. Zum Exempel/ ein ieder/ der noch/ so zu reden/ auff der untersten Banck derer Schüler in der Composition sitzet/ hat schon diese Lection bekommen/ daß die Progressio zweyer oder mehr immediate auff einander folgenden perfecten Consonantien unzuläßig sey/ und da finden sich hernachmahls solche strenge Censores daß sie auch diejenigen/ welchen sonst der Lorber-Krantz unter denen Musicalischen Poeten mit Rechte gebühret/ vor plumpe Meister- oder Berg-Sänger halten/ wenn sie zu weilen wider die obgedachte Regul was gethan haben. Allein sie sollen die Raison des Verboths solcher Progresſuum wissen/ weil sie dem Ohre einen grossen Eckel erwecken/ indem es durch eine perfecte Consonance dermassen gesättiget ist/ daß es gleich unmittelbar solche im Fortschreiten noch einmahl ohne Verdruß nicht mit anhören kan. Wie aber wenn man nun eine Diapente oder Diapason zweymahl setzen könte/ welche dem Ohre nicht unangenehm fiele; gestalt denn solches auff gewisse Art gar wohl angehet/ würde es denn nicht nach der Juristen Redens-Art heissen: Cessante ratione prohibitionis, cessat ipsa prohibitio?

Doch ich habe oben gedacht/ daß die Demonstrationes der Harmonie und Intervallen richtig sind. Allein daß auch dergleichen vorhanden/ wodurch man behaupten kōñe/ daß auf diesem oder einem andern Musicalischen Satz dieser oder jener Affect sich ergeben müsse/ das können sich noch die wenigsten einbilden. Jch selber wundre mich/ daß viel Musici, und sonderlich diejenigen/ welchen das Fundament ihrer Kunst nicht unbekand ist (darunter ich auch den sonst curieusen Athanasium Kircherum finde) dennoch wider die Principia Matheseos in denen Præjudiciis derer Alten stecken bleiben/ und in einem rechten Köhler-Glauben ihnen immer blindlings nachsagen/ daß dieser Tonus præcise diese Wirckung/ ein ander eine andere habe. Der berühmte Zarlino hat in seinen so genannten Istitutioni Harmoniche, parte 4. Cap. 5. meines Erachtens am besten gethan/ wenn er/ da er der Proprietät der Tonorum gedacht/ sich immer dieser oder dergleichen Worte bedienet: Si dice, dicono, referiscono, man saget/ es wird erzehlet/ und so fort. Zwar ist dieses einmahl gewiß/ daß das Systema eines ieden Toni etwas thun kan/ daß z.E. einer/ dessen Secunda einen Tonum majorem/ und einer/ dessen Secunda Tonum minorem machet/ it. einer/ dessen Semitonium drunter ein majus, und ein anderer/ dessen besagtes Semitonium ein minus ist/ was unterschiedenes operire: Wie man solches gleich aus der Transposition mercket/ immassen ein Stück aus dem natürlichen C. wenn man es eine Secunde höher in das D♯ bringet/ schon einen andern Effect thun wird. Sonderlich ist die Difference zwischen denen Tonis mit der Tertia majore, und denen mit der minore gar sehr empfindlich/ indem jene etwas vollkommenes/ und lustiges/ diese aber etwas trauriges/ melancholisches/ und wegen des Mangels eines halben Commatis ohngefehr/ oder andern kleinen Theilgens/ was sehnliches vorstellen. Allein wenn das Temperament des Zuhörers zur Motion nicht geschickt ist/ wenn auch die Modulation, das Tempus, die Langsamkeit oder Geschwindigkeit der Noten/ oder der Battuta, ingleichen das Metrum nicht das beste mit beyträget/ so wird die Music fast nicht mehr operiren/ als dort in der Fabel der Syrenen Gesang in den verstopffeten Ohren des Ulyssis seiner Gesellen.

Damit ich aber inzwischen meine in diesem Wercke gehabte Intention umb so viel eher justificiren möge/ achte ich vor nöthig/ etwas von der unterschiedenen Art der Expression durch die Music zu gedencken. Und stellet man meines Erachtens erstlich gewisse Affectus vor/ oder man suchet den Zuhörer selbst zu dem intendirten Affect zu bewegen. Hernachmahls wird was anders aus der Natur oder Kunst præsentiret. Und dieses letzte geschiehet entweder also/ daß der Zuhörer die gehabte Intention des Componisten bald mercken kan/ wenn sie auch schon mit Worten nicht angedeutet worden. Wenn man Z. E. den Gesang der Vogel/ als des Kuckucks/ und der Nachtigal/ das Glocken-Geläute/ den Canonen-Knall/ ingleichen auff einem Jnstrumente das andere/ als auff dem Claviere die Trompeten und Paucken imitiret: Oder aber daß man auff eine Analogiam zielet/ und die Musicalischen Sätze also einrichtet/ daß sie in aliquo tertio mit der vorgestellten Sache sich vergleichen lassen. Und da sind die Worte allerdings nöthig/ wenn es der klingenden Harmonie nicht so übel oder schlimmer gehen soll/ als denen Stummen/ deren Sprache von den

wenigsten

* Vielleicht meint Kuhnau damit die Drucklegung einer von jenen seinen Schriften, deren Titel, z. T. auch Inhalt Heinichen, Walther und Gerber angeben. Nach Heinichen, Generalbass in der Composition, Dresden 1728, und Walther, Lexicon, Leipzig 1732, hinterließ Kuhnau 2 Manuscripte: a.) Tractatus de Tetrachordo (Walther fälschlich Monochordo), seu Musica antiqua ac hodierna, b.) Disputatio de Triade Harmonica (von Mitzler nach Polen mitgenommen, siehe Gerber). Ein drittes Ms., welches Syndicus Herzog in Merseburg besaß, trug den Titel: Introductio ad compositionem musicalem. 1696. Siehe Gerber, Lexicon 1790. Heinichen, Kompositionsschüler von Kuhnau, schlägt den Nutzen der Ars combinatoria geringer an; a. a. O., S. 29/30.

wenigſten verſtanden wird. Alſo præſentire ich in der erſten Sonata das Schnarchen und Pochen des Goliaths durch das tieffe und wegen der Puncte trotzig klingende Thema und übrige Gepolter; Die Flucht der Philiſter und das Nacheilen durch eine Fuga mit geſchwinden Noten / da die Stimmen einander bald nachfolgen; In der dritten den verliebten / vergnügten und zugleich ein Unglück fürchtenden Bräutigam durch eine anmuthige Melodie nebſt etlichen untermiſchten etwas frembden Tonis und Clauſulen; ingleichen den Betrug Labans durch die Verführung des Gehörs und unvermuthete Fortſchreitung aus einem Tono in den andern (welches auch die Italiäner Inganno / heiſſen); Ingleichen den Zweiffel Gideons durch etliche hin und wieder immer eine Secunde höher angefangene Subjecta, nach Arth der ungewiſſen Sänger / welche ihre Tonos auff eine ſolche zweiffelhaffte Weiſe zu ſuchen pflegen; und andere Dinge durch was anders / welches nur per Argumentum Similitudinis ſich darauff ſchicket. Und gehöret in ſolchen Fällen eine gütige Interpretation darzu. Denn brauchen die Worte / die doch am geſchickteſten ſind / die Gedancken des Redenden dem andern zu verſtehen zu geben / zuweilen eine gute Auslegung / ſo wird auch der Muſicus zu entſchuldigen ſeyn / wenn er die dem andern vorgeſtellte dunckeln Conceptus mit Worten erkläret. Ich habe vor wenigen Jahren eine Sonata von einem berühmten Chur-Fürſtl. Capell-Meiſter gehöret / die der Autor* La Medica genennet. Nachdem er nun / ſo viel ich davon behalten / das Winſeln des Patienten und ſeiner Anverwandten / ingleichen wie ſie zum Medico lauffen / und ihm die Noth klagen / vorgeſtellet hatte / ſo kam endlich hinten eine Gique, darunter dieſe Worte ſtunden: Der Patient läſſet ſich wohl an / iſt aber doch nicht völlig wieder geſund. Hierüber wolten ſich etliche moquiren / und meinten / der Autor hätte wohl gerne die Freude über einer vollkommenen Geſundheit expimiret / wenn es in ſeinem Vermögen geweſen wäre. Allein ſo viel ich daraus urtheilen konte / ſo waren Worte und Noten mit guter Raiſon geſetzet. Die Sonata gieng aus dem D.moll. Und in der Gique lieſſe ſich immer die Modulation in dem G.mol hören. Wenn nun endlich das Final wieder in das D. gemacht wurde / ſo wolte das Ohr noch nicht Satisfaction haben / und hätte lieber die Schluß-Cadence im G. gehöret. Was nun endlich die Affecten der Traurigkeit und Freude betrifft / ſo laſſen ſich dieſelben durch die Muſic leichte vorſtellen / und ſind eben die Worte dabey nicht nöthig / es ſey denn / daß man ein gewiß Individuum dabey andeuten muß / als wie in dieſen Sonaten geſchehen / damit man Z.E. das Lamento eines traurigen Hiskiä nicht etwa vor eines weinenden Petri / klagenden Jeremiä / oder eines andern betrübten Menſchen halten möge.

Im übrigen ſind die anfänglich in Italiäniſcher Sprache unter die Noten geſetzten Worte behalten worden / theils weil die teutſche Schrifft im Kupffer-Stiche nicht gar wohl gerathen will / und dem Sculptori wegen der etwas kürtzern Expreſſion die Arbeit geringer vorgekommen / theils auch weil die Italiäniſche Mund-Art denen heutigen Muſicis nicht unbekant ſeyn ſoll: Angeſehen man eben das beſte und delicateſte von der Muſic / ſonderlich aber die ſchönen Figuren mehr in ihren als Lateiniſchen und Frantzöſiſchen Büchern findet. Zu geſchweigen / daß man ſo viel Cantaten und Operen in ihrer Mutter-Sprache ſiehet / wodurch denen Auffmerckſamen zur Expreſſion des Textes und der Affecten ziemlich die Bahne gebrochen wird.

Damit aber diejenigen / welche die Sprache der Virtuoſen Muſicorum nicht gelernet haben / meine Intention gleicher Geſtalt verſtehen mögen / habe ich vor ieder Sonate auch das teutſche nebſt denen über der Hiſtorie mir eingefallenen Gedancken beygefüget. Es wäre zwar genug geweſen / wenn ich nach Art des in Operen und Comödien gewöhnlichen Styli nur das Argument der Hiſtorie in wenig Worten hingeſetzet hätte. Allein weil doch iederman die Hiſtorien ſchon weiß / ſo habe ich auch die Gedancken / wodurch ich auf die Invention der Sonaten geführet worden / dem Leſer communiciren / und dadurch den Zuhörer zu dem geſuchten Affect, oder ſeinen Verſtand zur Faſſung meiner Intention præpariren wollen.

Gleichwie ich aber aus der Hiſtorie vornehmlich dasjenige hinzuſetzen müſſen / was etwa am bequemſten geweſen durch die Muſic exprimiret zu werden; Als wird man mich entſchuldiget halten / wenn ſolche Eintheilung denen Præceptis Oratoriis nicht gar gemäß / noch dem Themati adæquat ſeyn möchte.

Dieweil auch die Noten nicht von einer / ſondern unterſchiedenen und zum Clavier ungewöhnten Händen auff das Kupffer gekommen / ſo ſind auch hin und wieder die Leges der Tabulatur ſo genau nicht obſerviret / noch die Noten ſo perpendiculariter, wie ſichs gebühret / unter oder übereinander geſetzet worden: Doch wird dieſen geringen Mangel der geneigte Muſicus bald mercken / und entſchuldigen.

Er nehme aber die gute Intention und den Luſum Ingenii geneigt auff / und wofern er etwa nichts nach ſeinem Geſchmacke hierinnen antreffen ſolte: Wie ich denn ſelber ietzo bey Verfertigung dieſer Vorrede eines und das andere davon / nach dem es bereits von der Kupffer-Preſſe gekommen / geändert und verbeſſert wünſchen möchte; ſo dencke er nur / daß ein verſuchtes Werck nicht gleich das erſte mahl gerathen müſſe.

* Seiffert, a. a. O., S. 248, vermutet Joh. Kaspar Kerl.

Der Streit zwischen David und Goliath.

DAs in der Schrifft abgemahlte Portrait des grossen Goliaths ist was seltzames. Denn da præsentiret sich ein Ungeheuer der Natur / ein Baumstarcker Riese. Soll man seine Länge ausmessen / so will ein Maß von 6. Ellen nicht zureichen. Der auff seinem Häupte stehende hohe eherne Helm träget nicht wenig zu dem Ansehen seiner Grösse bey. Der schuppige Pantzer / und die umb die Schenckeln gelegte Bein-Harnische nebenst dem wichtigsten Schilde / womit er sich träget / ingleichen sein mit Eisen starck beschlagener und einem Weber-Baume gleicher Spieß / weisen zur Gnüge / daß Kräffte bey ihm seyn müssen / und daß alle diese Centner schwere Lasten ihm in geringsten nicht incommodiren können. Entsetzet man sich fast über dem blossen Abrisse dieses Menschen / wie werden nicht die armen Jsraeliten erschrocken seyn / als ihnen das lebendige Original dieses ihres Feindes zu Gesichte gekommen. Denn da stehet er vor ihnen in seiner ehernen und mit der Sonnen gleichsam umb den Vorzug des Glantzes streitenden Montierung / und machet mit dem wie Schuppen übereinander hangenden Metall ein ungemeines Geräusche / schnaubt und brauset / als wenn er sie alle auff einmahl verschlingen wolte. Seine Worte klingen in ihren Ohren wie der erschreckliche Donner. Er spricht den Feinden und ihrem Zeuge Hohn / fodert auch aus ihrem Lager einen Helden heraus. Dieser Kampff soll weisen / auff welcher Parthey Schultern das Joch der Dienstbarkeit liegen solle. Er kan sich leichte einbilden / daß bey diesem Mittel der Scepter über die Jsraeliten denen Philistern in die Hände kommen müsse. Aber man sehe doch nur Wunder! da allen Helden Jsraelis der Muth sincket / und da ein ieder-man / wenn der Riese sich nur blicken lässet / die Flucht ergreiffet; da auch der ungeheure Kämpffer nach Gewohnheit die Feinde spöttisch zu halten fortfähret; meldet sich David / ein klein behertztes Pürschgen / und junger Schäfer an / und will sich mit dem Eisen-Fresser schlagen. Solches will ihm zwar vor eine Vermessenheit ausgeleget werden: Alleine David kehret sich wenig dran. Er bleibt bey seiner Heldenmäßigen Resolution, und lässet sich bey der Audientz vor dem Könige Saul vernehmen / er habe nur neulichst durch GOttes Hülffe mit einem Bäre und Löwen / die ihm ein Schaf geraubet / gestritten / diesen grimmigen Bestien den Raub wieder aus dem Rachen gerissen / und sie noch darzu getödtet: Also hoffe er auch / es werde ihm der Streit mit diesem Bäre und Löwen der Philister gelingen. Er tritt demnach im starcken Vertrauen auff die Hülffe seines GOttes mit einer Schleuder und etlichen ausgelesenen Steinen dem gewaltigen Riesen unter die Augen. Da dencken nun die Philister: Jtzo wird der grosse Held den kleinen Feind wie ein Stäubgen wegblasen / oder wie eine Fliege tödten: Zumahl da er gantz grimmig wird / und mit erschrecklichen Flüchen auff David loß fulminiret / daß er ihn wie einen Hund achte / und mit keinen Soldaten mäßigen Waffen / sondern mit einem Schäfer-Stecken zu ihm komme. Aber David erschricket nicht / sondern beruffet sich auff seinen GOtt / und prophezeyet dem Feinde / er werde gleich itzo ohne Schwerd / Spieß und Schild zu Boden fallen / den Schedel verliehren / und den Rumpff denen Vögeln und wilden Thieren zur Speise überlassen müssen. Hiermit eilet David auff den Philister zu / und verwundet ihn mit einem in die Stirne tieff hinein geschleuderten spitzigen Steine dermassen / daß er über den Hauffen fället. Ehe er sich wieder auffraffen kan / bedienet sich David der guten Gelegenheit / erwürget ihn mit seinem eigenen Schwerte / und träget seinen abgehauenen Kopff zum Zeichen des Sieges von dem Kampff-Platze weg. Waren vormahls die Jsraeliten vor dem Schnarchen und Pochen des grossen Goliaths geflohen / so fliehen ietzo die Philister bey dem Siege des kleinen Davids / und geben also denen Jsraeliten Gelegenheit ihnen nach zu eilen / und den Weg mit denen Leichnammen der erschlagenen Flüchtigen anzufüllen. Wie groß die Freude der siegenden Ebräer müsse gewesen seyn / solches ist leichte zu erachten. Die Spur davon zeiget sich darinnen / indem das Frauenzimmer aus den Städten des Jüdischen Landes denen Siegern mit Paucken / Geigen und andern Musicalischen Jnstrumenten entgegen kömt / und ein Concert von unterschiedenen Chören anstimet. Der Text dazu ist dieser: Saul hat 1000 geschlagen / aber David zehen Tausend. Diesem nach exprimiret die Sonata:

(1) Das Pochen und Trotzen des Goliaths.
(2) Das Zittern der Jsraeliten / und ihr Gebet zu GOtt bey dem Anblicke dieses abscheulichen Feindes.
(3) Die Hertzhafftigkeit Davids / dessen Begierde dem Riesen den stoltzen Muth zu brechen / und das kindliche Vertrauen auff GOttes Hülffe.
(4) Die zwischen David und Goliath gewechselte Streit-Worte / und den Streit selbsten / darbey dem Goliath der Stein in die Stirne geschleudert / und er dadurch gefället / und gar getödtet wird.
(5) Die Flucht der Philister / ingleichen wie ihnen die Jsraeliten nachjagen / und sie mit dem Schwerte erwürgen.
(6) Das Frolocken der Jsraeliten über diesem Siege.
(7) Das über dem Lobe Davids von denen Weibern Chorweise musicirte Concert.
(8) Und endlich die allgemeine in lauter Tantzen und Springen sich äusernde Freude.

Suonata prima.

Il Combattimento trà David e Goliath.

Le bravate di Goliath.

Il tremore degl'Israliti alla comparsa del Gigante, e la loro preghiera fatta a Dio.

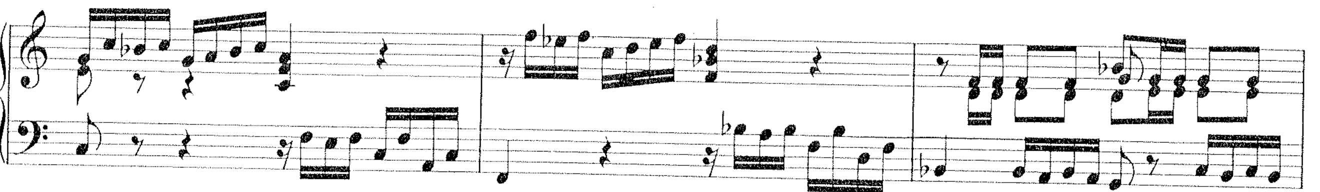
Il Coraggio di David, ed il di lui ardore di rintuzzar l'orgoglio del nemico spaventevole, colla sua confidenza messa nell'ajuto di Dio.

t.

Il combattere frà l'uno e l'altro e la loro contesa.

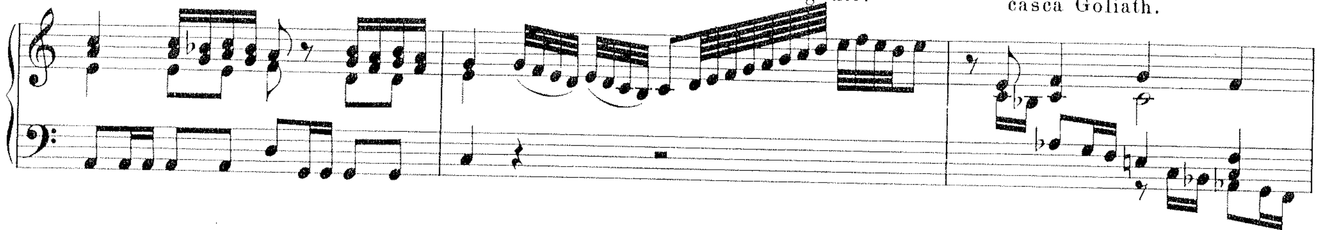






vien tirata la selce colla frombola nella fronte del Gigante.

casca Goliath.





La fuga de' Filistei, che vengono perseqvitati ed amozzati dagl'Israeliti.





La gioia degl' Israeliti per la loro Vittoria.



Il Concerto Musico delle Donne in honor di Davide.



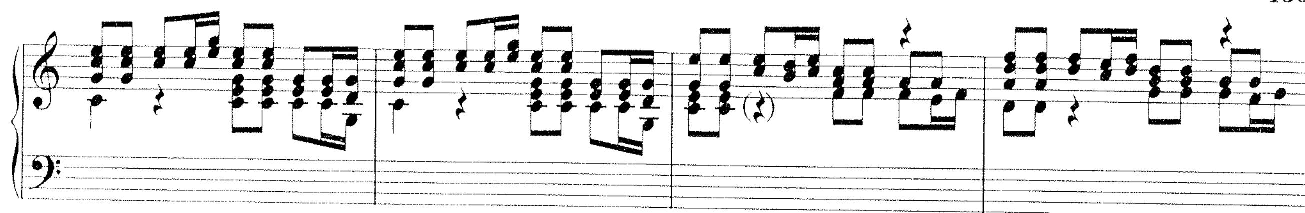






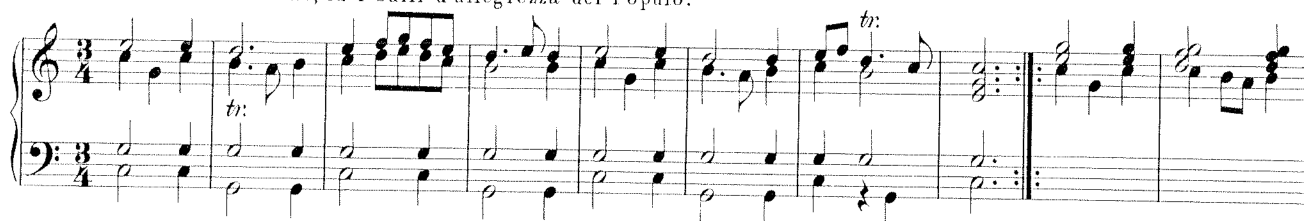








Il Giubilo comune, ed i balli d'allegrezza del Populo.











Il fine della Suonata prima.

Der von David vermittelst der Music curirte Saul.

UNter die harten Schläge/ die uns GOtt aus heiligen Ursachen zuweilen giebet/ gehören auch die Kranckheiten des Leibes. Von diesen kan man im eigentlichen Verstande sagen/ daß sie wehe thun. Daher war die Invention jenes Medici zu Padua eben nichts lächerliches/ da er/ indem er über seiner Hauß-Thüre die Kranckheiten abbilden wolte/ einen von vielen Hunden angefallenen und deswegen vor Schmertzen sich übel geberthenden Mann abmahlen ließ. Jeder von diesen Hunden hatte seinen eigenen Nahmen/ und verrichtete das jenige/ was sein Nahme mit sich brachte. Der Hund Podagra/ bisse den Menschen in die Füsse: Der Hund/ Seitenstechen/ in die Lenden: Der Stein in die Nieren: Das Grimmen in den Bauch/ und so fort: Biß endlich ein grosser Schäfer-Hund/ der das tägliche Fieber bedeuten solte/ den Mann gar zu Boden warff. Der Erfinder konte leichte wissen (er brauchte eben keine sonderliche Experienz dazu) daß die Kranckheiten mit denen Menschen nicht säuberlicher zu verfahren pflegen. Zwar lassen sich die Schmertzen von der Gedult noch endlich überwinden/ wenn auch schon die mit dem Leibe so genau verknüpffte Seele dabey nicht wenig empfinden muß. Alleine wo die Kranckheit hauptsächlich das Gemüthe angreiffet/ da will die Gedult immer unten liegen; da kommen die Leibes-Schmertzen dagegen in keine Vergleichung. Die innerliche Angst bricht in lauter unruhige Gebärden aus. Die Schrifft führet uns in ein Lazareth solcher Krancken. Unter andern treffen wir einen Königlichen und sonderlichen Patienten an. Saul ist sein Nahme. Von diesem heisset es: Der Geist des HErrn wiche von Saul/ und ein böser Geist vom HErrn machte ihn sehr unruhig. Wo GOtt abwesend/ und der böse Feind gegenwärtig ist/ da muß freylich eine Behausung alles Ubels seyn. Man kan sich den häßlichen Anblick dieses Mannes bey seinem Paroxysmo fast einbilden. Die Augen verkehren sich/ und springet/ so zu reden/ ein Feuer Funcke nach dem andern heraus: Das Gesichte siehet zerzerret/ daß man die wenigen Reliquien menschlicher Gestalt fast nicht mehr erkennet: Das Hertz wirfft als ein ungestümes und wütendes Meer den Schaum durch den Mund aus. Mißtrauen/ Eiffer/ Neid/ Haß und Furcht stürmen hefftig auff ihn zu: Vornehmlich weiset der aus seiner Hand immer fliegende Spieß/ daß sein Hertz in voller Glut des Zornes stehen müsse. In Summa: Seine Gemüths-Kranckheit ist so groß/ daß sich die Spur aller höllischen Quaalen gar deutlich mercken lässet.

Es erkennet auch der geplagte König bey seinen lucidis intervallis, oder ruhigen Stunden/ solches sein unbeschreibliches Ubel: Drum ist er bemühet/ einen Mann zu finden/ der ihn curiren könne. Aber ist auch wohl bey einem so extraordinairen Zufalle einige Hülffe zu hoffen? Von menschlichen Künsten dürffte sich Saul nicht die geringste Rettung versprechen. Dieweil aber GOtt bißweilen durch Menschen Wunder zu thun pfleget; So schicket er ihm einen herrlichen Musicum/ den vortrefflichen König David/ und leget auff sein Harffen-Spiel eine ungemeine Krafft. Denn wenn Saul/ so zu reden/ in der heissen Bad-Stube der Traurigkeit schwitzet/ und David nur ein Stückgen musiciret/ so wird der König gleich wieder erquicket/ und zur Ruhe gebracht.

Also præsentiret die Sonata

(1) Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit/
(2) Davids erquickendes Harffen-Spiel/ und
(3) Des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe.

Suonata seconda.

Saul malinconico e trastullato per mezzo della Musica.

La tristezza ed il furore del Rè.

tr: tr: tr: t. (♯) tr: t. t. t. t. t.

t. t.

dritta d.

6

m. manca m.

tr.

tr. (♭)

(𝅗𝅥)

tr.

tr. tr. tr. (♮) (tr.) t. t. t. t. t. t. t.

La Canzona refrigerativa dell' arpa di Davide.

tr.

piano

più piano

tr.

tr.

tr.

tr.

piano

tr.

t.







L'animo tranqvillo e contento di Saulo.









t. tr. (♮) t. t. (♮) t. t. t. t.

Il fine della Suonata seconda.

Jacobs Heyrath.

Die Bothschafft welche Rahel ihrem Vater Laban von Jacobs Ankunfft bringet/mag gar angenehm gewesen seyn. Wie ich mir die gantze Begebenheit einbilde/und aus denen in der Schrifft erzehlten Umbständen muthmasse/so wird Rahel nach Hause seyn gelauffen kommen/und gesaget haben: Lieber Vater/ich traff ietzo draussen auff dem Felde bey dem Wasser-Brunnen einen artigen frembden Schäfer an. Er bezeigte sich über alle Massen complaisant. Der Vater weiß/daß ein grosser Stein vor dem Loche des Brunnens lieget/und daß viel Personen dazu gehören/wenn man denselben weg heben und die Schafe träncken will. Dem frembden Schäfer aber war dieses was geringes/daß er mir zu Liebe den schweren Stein alleine abwältzete. Er tränckete meine Schafe. Dabey blieb es nicht: Er hertzte und küste mich auch. Und was das seltzamste war/so schienen seine Augen selbst ein Brunnen zu seyn/indem bey diesen seinen Caressen das Wasser der Thränen häuffig heraus quolle.

Solche Liebes-Bezeugung kam mir zwar frembde vor: Denn mein Mund und Antlitz ist noch niemahls von dergleichen Feuchtigkeit benetzet worden: Aber was wolte ich thun? Ich konte ja die hertzliche Liebe nicht verachten/viel weniger den guten Menschen von mir stossen: Zumahl da er sich zu erkennen gab/daß er ein naher Vetter/und des lieben Vaters Frauen Schwester/der Rebecca/Sohn wäre.

So lautet ohngefehr ihr Vorbringen. Ich höre auch nicht/daß Rahel wegen dieser angenommenen Caressen von ihrem Vater gescholten wird/sondern er ist darüber so froh als die Tochter. Und ob man ihn zwar nicht mehr unter die jüngsten Leute rechnen darff/welche des Tantzen- und Springens gewohnet sind; so machet ihm doch ietzo diese fröliche Post so hurtige Beine/daß er dem Vetter geschwinde entgegen laufft: Er empfänget ihn auffs freundlichste/fället ihm ümb den Halß/und küsset ihn.

Der Anfang zu Jacobs Fortune in Labans Hause lässet sich wohl an/und findet der Gast lauter freundliche Gesichter und Gemüther. Er darff auch wenig Worte verliehren/so bekömmt er gleich die Vertröstung/er soll nach geleisteten siebenjährigen Diensten mit Labans jüngsten/liebsten und schönsten Tochter/der Rahel/ins Braut-Bette steigen.

Und wie die vergnügte Liebe ein angenehmer Zucker ist/welche alle Säure des Lebens versüsset: Also schmecket auch der verliebte Jacob wenig von der Unannehmligkeit seines sauren Dienstes. Die 7. Jahre verfliessen ihm so geschwinde/als eine Woche/oder sieben eintzele Tage. Es wird ein herrliches Hochzeit-Mahl ausgerichtet. Jederman gratuliret dem Bräutigam zu der schönen Braut. Ihre Gespielinnen bleiben mit ihrer Freuden-Bezeugung nicht zurücke/und singen ihr zu Ehren ein Braut-Lied. Absonderlich erweiset sich Jacob in der ersten Hochzeit-Nacht/wie die vergnügtesten Bräutigamme zu thun pflegen. In seinem Hertzen findet er an seiner Liebsten Angesichte bey der grösten Dunckelheit der Nacht den schönsten gestirnten Himmel. Er ziehet die holden Blicke ihrer Augen allem Glantze der Sternen vor. Aber die anbrechende Morgen-Röthe weiset ihm ein paar denckle Lichter. Er befindet/daß seine Vergnügung in der Einbildung bestanden/und daß er an stat der schönsten Rahel die heßliche Lea mit dem blöden Gesichte gehertzet habe.

Der gute Bräutigam kan seinen Unmuth darüber unmöglich bergen. Mich dünckt/ich höre ihn mit Laban also expostuliren: Herr Vater/heisset dieses Parole gehalten/und werden meine treuen Dienste also belohnet/daß man mir an statt der versprochenen Liebste eine andere Person/die ich niemahls begehret habe/in das Bette an meine Seite practiciret? Das ist nicht ehrlich gehandelt: Das ist ein Betrug/dessen Schändligkeit aller Welt muß bekandt werden. Doch was vermag nicht ein freundliches Wort bey einem sanfftmüthigen Geiste? Darumb ist der gute Jacob leichte wieder zu gewinnen und zu überreden; Nach Landes Gewohnheit richte sich die Ordnung im Heyrathen unter Geschwistern sonderlich nach der Ordnung der Geburth/und könne die jüngste Tochter vor der ältesten in keinem Braut-Krantze prangen/viel weniger hätte durch Labans Versprechen solcher in der Natur selbst gegründete Gebrauch können abgeschaffet werden. Er gehet mit dem Schwieger-Vater einen neuen Contract ein/krafft dessen er zwar die Lea behalten/doch aber auch gegen einen andern siebenjährigen Dienst die Rahel noch einmahl verdienen soll: Nach solcher ausgestandenen Zeit muß endlich Laban sein Wort halten. Da denn Jacob das Ziel seines Wunsches erreichet/und bey der andern Hochzeit die süsse Vergnügung eines glückseligen Liebhabers im Wercke selbst empfindet. So höret man demnach in dieser Sonata:

(1) Die Freude des gantzen Hauses Labans über der Ankunfft des lieben Vetter-Jacobs.
(2) Jacobs durch den verliebten Schertz erleichterte Dienstbarkeit.
(3) Dessen Hochzeit/die Glücks-Wünsche/und das von der Rahel Gespielinnen gesungene Braut-Lied.
(4) Den Betrug Labans/da er dem ehrlichen Vetter und Bräutigam an statt der Rahel die Lea an die Seite leget.
(5) Den in der Hochzeit-Nacht vergnügeten Bräutigam/dabey ihm zwar das Hertz was böses saget/er aber solches gleich wieder vergisset und einschläffet.
(6) Jacobs Verdruß über dem Betruge.
(7) Jacobs neue Hochzeit-Freude oder die Reprise des vorigen.

Suonata terza.

Il Maritaggio di Giacomo.

La gioia della famiglia di Laban per la gionta di Giacomo loro parente.

t.

tr.

tr.

La servitù di Giacomo faticosa si, alleggerita però per l'amor verso Rahel, collo scherzo degli amanti mescolatovi.

allegro

un poco adagio

t.

allegro

tr.

tr.

tr.

t.

t.

tr.

3/4

Da Capo al 𝄐

L'epitalamio cantato dalle donzelle Compagne di Rahel.

L'allegrezza delle nozze, e le Congratulationi.

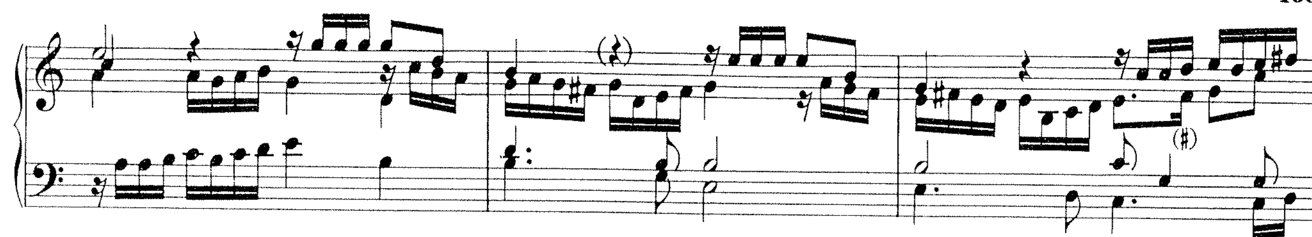
L'inganno di Laban.

t.

(♮)

tr.

(tr.)







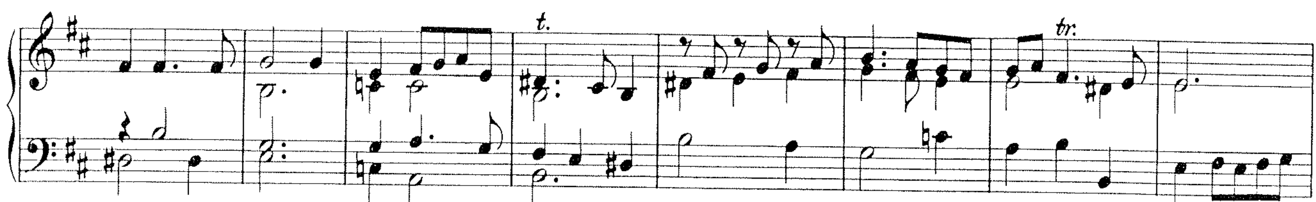
Lo sposo amoroso e contento.



Il cuore gli predice qvalche male.





















Il fine della Suonata terza.

Der todtkrancke und wieder gesunde Hiskias.

DEr Frömmigkeit geschehen grosse Promessen. Ein zeitliches und ewiges Leben wird ihr zum Recompens ernennet. Darüber hat sie Brieff und Siegel: Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nütze/und hat die Verheissung dieses und des zukünfftigen Lebens. Doch wenn ich manchmahl die Lebens Jahre der frommen Kinder GOttes zehle/so finde ich/daß ein Gottloser vor ihnen/wie in andern zeitlichen Gütern/also auch an Gesundheit und Leben öffters einen grossen Vortheil hat. Wem ist König Hiskias unbekand? War er nicht unter den gesalbten Häuptern ein seltzames Exempel der Frömmigkeit? Der Geist GOttes hat ihm ein Atteſtat mitgetheilet/dadurch sein Ruhm unsterblich worden. Nach dessen deutlichem Inhalt hat dieser Potentat den heiligen Willen Gottes sich zum eintzigen Zwecke aller seiner Anschläge vorgestecket/dem Greuel des Götzen-Dienstes mit grösten Muthe gesteuret/ seinem GOtt vertrauet/und sich dergestalt bezeiget/daß ein König seines gleichen in Juda nicht gesehen worden. Gleichwohl aber treffe ich ihn meistentheils unter der Zahl derjenigen an/welchen der Stern des zeitlichen Glückes gar selten auffzugehen pfleget. Man mercket zwar bey ihm an Reichthum und Ehre keinen Mangel/doch zog sich manches Unglücks-Wetter über ihn auff. Wie viel unruhige Feinde störten ihm nicht zum öfftern die Ruhe seines Gemüthes! Betrachte ich endlich sein Alter/so stach ihn gar bey Zeiten ein gifftiger Wurm der Kranckheit/und kam schon in dem Mittage seines Lebens die betrübte Post/er solte Feyerabend machen/sich zu Bette legen/und vor dem jüngsten Tage nicht wieder auffstehen. Der Prophet Esaias war der von GOtt abgeschickte Frohn-Bothe/der ihm in Nahmen seines hohen Principalen den Befehl insinuiren muste: Beschicke dein Hauß/denn du wirst sterben/und nicht leben. Nun mercke ich zwar bey diesem Patienten darüber keine solche hefftige Bewegung/als etwa bey dem Belſazar, der gleich erblasset/und vor Schrecken die Glieder nicht stille halten kan/als er an der getünchten Wand der Finger gewahr wird/die ihm sein Todes-Urtheil vorschreiben. Dennoch aber sehe ich/daß sich Hiskias nicht wenig darüber alteriret. Das weisen ja die aus seinen Augen häuffig quellende Thränen: Das weisen seine andern betrübten Gebehrden. Doch verzweiffelt er nicht/er weiß den Weg zu dem bewährtesten Medico. Dem klaget er seine Kranckheit/und bittet sehnlich umb Hülffe. Er beruffet sich dabey auff seinen untadelhafften Lebens-Wandel/ und auff sein auffrichtiges und GOtt iederzeit treugebliebenes Hertze. Er gewonne auch hierdurch das sonst liebreiche Hertz des himmlischen Artztes gantz leichte. Denn der Prophet ist kaum von dem Patienten weggegangen/so bekömmt er schon von GOtt Ordre umbzukehren/und dem Könige auff das freundlichste zu hinterbringen/er sey GOttes liebes Kind/und der Fürst seines Volks: Sein Gebet und Flehen sey durch die Wolcken gedrungen: Er solle gesund werden/und am dritten Tage wieder in das Hauß des HErrn gehen; auch mit seiner Residentz-Stadt vor dem Könige von Assyrien in Ruhe gelassen werden. Diese wunderliche Hülffe versiegelt der wunderbare GOtt durch ein besonders Wunder-Werck der Natur. Er giebet ihm auch zugleich eine Zahl zu mercken auff/welche von der Zahl seiner Lebens-Jahre in proportione ſesquialtera soll übertroffen werden; Nehmlich der an Ahas Sonnen-Zeiger 10. Stunden zurücke kehrende Schatten muß ihm weisen/daß die Stunde seines Todes 15. Jahr hinter sich und zurücke bleiben werde. Was für eine Freude ihm diese Verlängerung seines Lebens müsse erwecket haben; Solches können sonderlich diejenigen begreiffen/welche aus Kranckheiten gelernet haben/von der Kostbarkeit der Gesundheit und des Lebens zu urtheilen.

Also præſentiret die Suonata:

(1) Das betrübte Hertz des Königes Hiskias/über der Todes-Post/und das sehnliche Bitten ümb seine Gesundheit/in einem Lamento/mit dem Vers: Heil du mich lieber HErre/aus dem Liede: Ach HErr mich armen Sünder.

(2) Sein Vertrauen/daß GOTT sein Gebet schon erhöret habe/und ihm die Gesundheit gewiß geben/auch vor seinen Feinden Ruhe schaffen werde/in dem Vers: Weicht all ihr Ubelthäter/mir ist geholffen schon. Aus ermeldtem Liede.

(3) Die Freude über seiner Genesung/dabey er denn manchmahl an das vorige Ubel dencket/dasselbe aber bald wieder vergisset.

Suonata qvarta.

Hiskia agonizzante e risanato.

Il lamento di Hiskia per la morte annonciatagli e le sue preghiere ardenti.

t. tr.



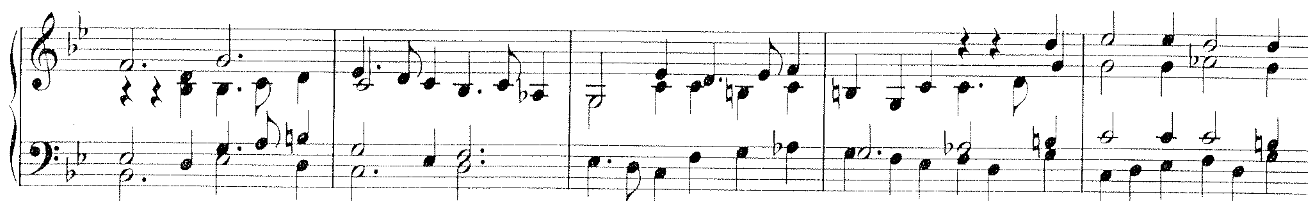




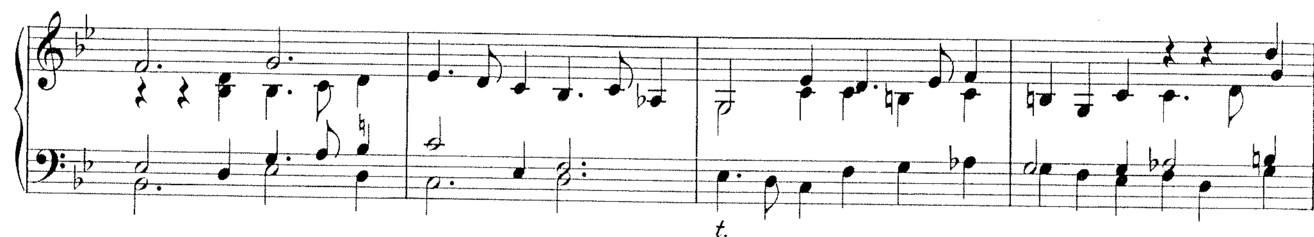


La di lui confidenza in Iddio.



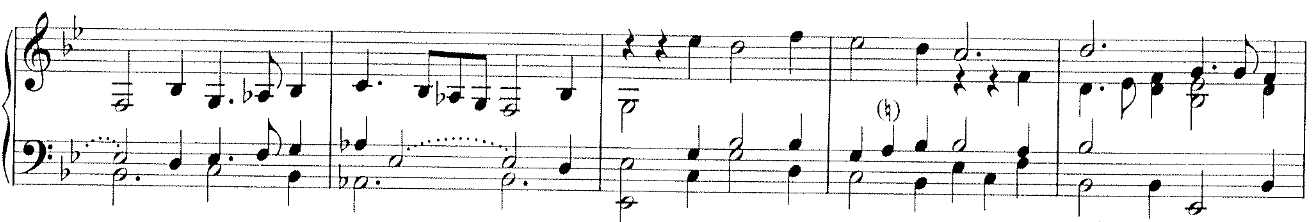
















L'allegrezza del Rè convalescente.

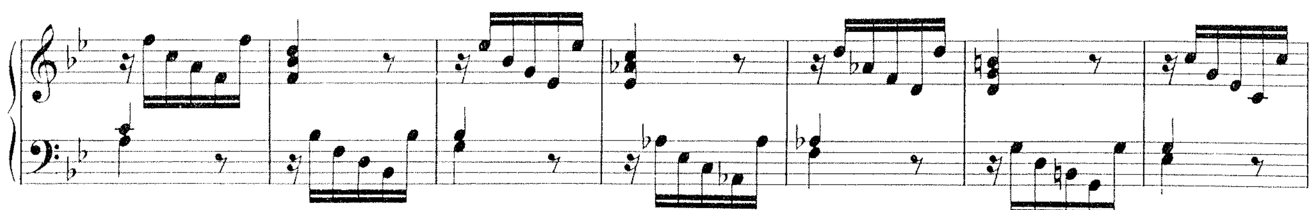




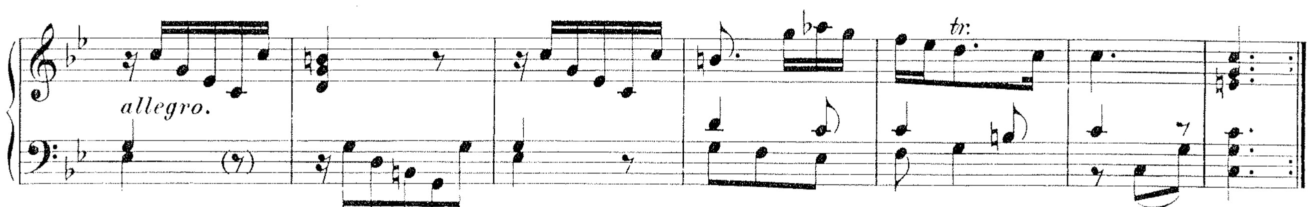












Il fine della Suonata qvarta.

Der Heyland Israelis / Gideon.

Wir begehren offt ein Prædicat, das wir nicht verdienen / und unterstehen uns immer ein solches Werck zu heben / worzu unser Arm viel zu schwach ist. Gideon war anders gesinnet. Gleich wie er sich niemahls in die Gedancken hatte kommen lassen / den Titul eines tapfferen Soldatens und Krieges Obersten zu führen: Also konte er sich auch damahls / als ihn der Engel in der Tenne über dem Weitzen-Dreschen antraff / nicht einbilden / daß er hinführo an statt des Dresch-Flegels den Richter-Stab oder Zepter über Israel in die Hände bekommen / die Feinde bändigen / und dabey etliche übelgesinneten Obersten mit Dornen und Hecken rein ausdreschen solte. Drümb kam ihm die Anrede des Engels sehr frembde vor: Der HERR mit dir / du streitbahrer Held. Ausser dem / daß er sich dieses Tituls unwürdig achtete / konte er auch nicht begreiffen / wie er und sein Volck sich der Gegenwart GOttes zu versichern hätte / da ihm bereits das Midianitische Joch auff dem Halse lag. Sein Zweifel war groß. Er verlangte ein Creditiv zu sehen / wodurch sich der Engel zu solcher hohen Ambaſſade legitimiren solte. Bald solte sein Speiß-Opffer verzehret werden: Bald solte sein auffgebreitetes Fell alleine in dem grösten Nacht-Thaue gantz trocken bleiben / bald wiederumb bey dem gantz trockenen Erdboden alleine feuchte und naß seyn. GOtt war über die massen gütig: Er that alles / was er begehrete / und versicherte ihn durch diese Wunder-Wercke seines Beystandes. Ja an statt daß GOtt die gerechteste Ursache gehabt hätte / wider den mißtrauischen Menschen das Feuer seines Zorns entbrennen zu lassen / und ihn wie das Opffer zu verzehren; so that er noch mehr / als er verlangen konte / und gab ihm eine neue Versicherung / daß er über die Midianiter gantz gewiß den Meister spielen würde. Das in aller Menschen Hertz dringende Auge sahe schon / daß diesem erwehlten Heylande bey dem wenigen ihm gelassenen und meistentheils biß auff 300. Mann abgedanckten Volcke der Muth sincken würde: Drümb ergieng an ihn der Göttliche Befehl / er solte in der Nacht auffstehen / und entweder allein / oder aber / wofern er sich fürchten möchte / mit seinem Bedienten Pura, das feindliche Lager überschleichen / und darauff Achtung geben / was man daselbst diſcuriren würde. Diesem zu Folge gieng Gideon nebst Pura zu recognoſciren aus. Da wurde nun zwar eine solche starcke Armee der Feinde angetroffen / daß die Tapfferkeit selbst sich dafür hätte entsetzen müssen. Denn da lagen die Midianiter und ihre Alliirten / die Amalekiter / mit aller Orientalischen Macht im Grunde / wie eine Menge Heuschrecken / und waren ihre Kamele so wenig zu zehlen / als der Sand am Ufer des Meeres. Doch so furchtsam als sie dieses feindliche Lager machen konte / so behertzt wurden sie auch / als sie höreten / wie unter denen Feinden einer dem andern seinen gehabten Traum und dessen zu Gideons Vortheil gemachte Deutung erzehlete / daß nehmlich ein geröstes Gersten-Brod sich zum Heere der Midianiter geweltzet / die Gezelte nieder geschmissen / und das oberste zu unterst gekehret habe; wodurch denn nichts anders als das Schwerdt Gideons könte bedeutet werden / dem GOtt die Midianiter nebenst ihrem gantzen Heere in die Hände gegeben habe. Gideon kehret nach verrichteten Gebet in sein Lager wieder zurücke / machet seinen 300 Soldaten (denn GOtt wolte nur durch wenig Mann Wunder thun) ein Hertz / und versichert sie der Hülffe des HErrn / giebet ihnen auch Ordre / daß sie / wenn sie an die Wahl-Statt der Feinde kommen / ihm alles nach thun sollen. Er marchiret mit 100 Mann voran. Wie er an die erste Wache kömmt / lässet er Lermen blasen / zerschmeisset mit den Seinigen die Krüge. Die andern 200 thun dergleichen / und dabey wird allemahl eine gewisse Parole gebraucht / daß sie ruffen müssen: Hie Schwerdt des HErrn und Gideon. Hierüber werden die Feinde verzagt / fliehen in grosser Confuſion, und werden nicht alleine von den nacheilenden Israeliten erwürget / sondern es ist auch unter ihnen selbst eines ieglichen Schwerdt wider den andern. Dieses war nun ein sonderlich remarquabler Sieg / dabey zwey Midianitische Könige / Sebah und Zalmuna, nebenst ihren zweyen Fürsten Oreb und Seb maſſacriret worden. Zugeschweigen daß Gideon nicht allein die unhöfflichen Obersten zu Sucoth mores lehrete / aus Dornen und Hecken Ruthen band / und sie damit züchtigte / sondern auch den Thurm der Stadt Pnuel zerbrach / und ihre Einwohner erwürgete.

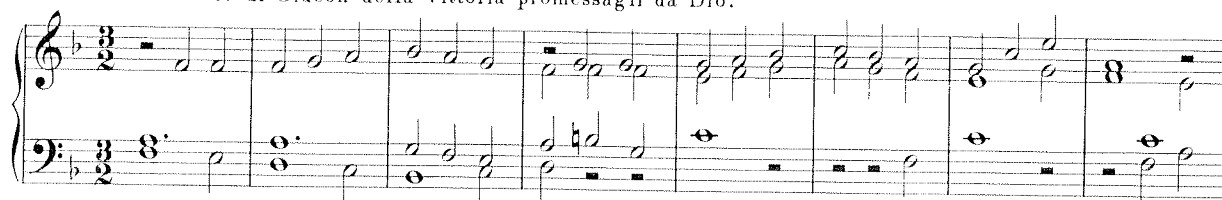
Also bedeutet die Expreſſion der Sonata:

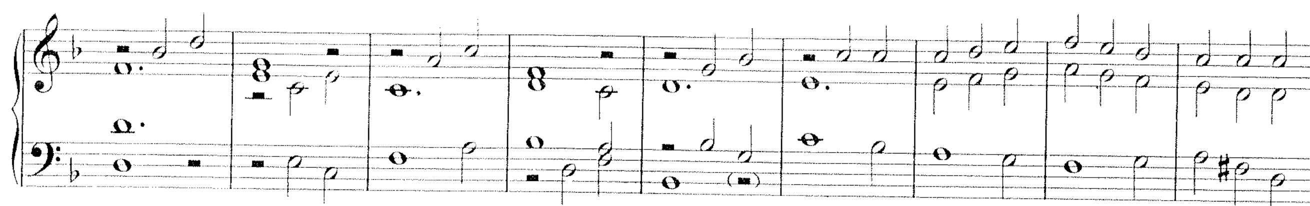
(1) Den Zweiffel Gideons an der von GOtt ihm gethanen Versprechung des Sieges.
(2) Seine Furcht bey dem Anblicke des grossen Heeres der Feinde.
(3) Seinen gewachsenen Muth über der Erzehlung des Traumes der Feinde und dessen Deutung.
(4) Das Schmettern der Posaunen und Trommeten / ingleichen das Zerschmeissen der Krüge / und Feld-Geschrey.
(5) Die Flucht der Feinde und das Nacheilen der Israeliten.
(6) Die Freude über dem remarquablen Siege der Israeliten.

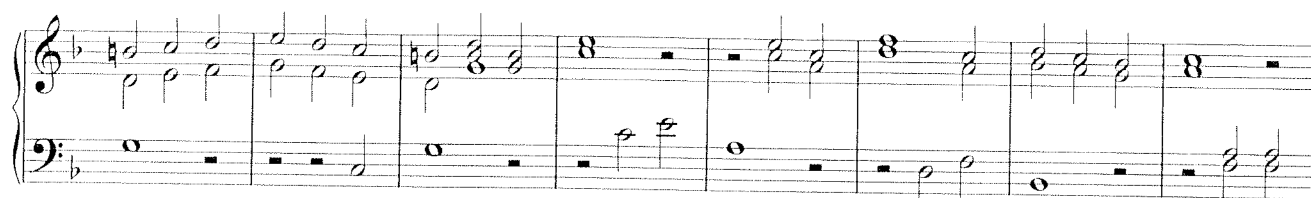
Suonata qvinta.

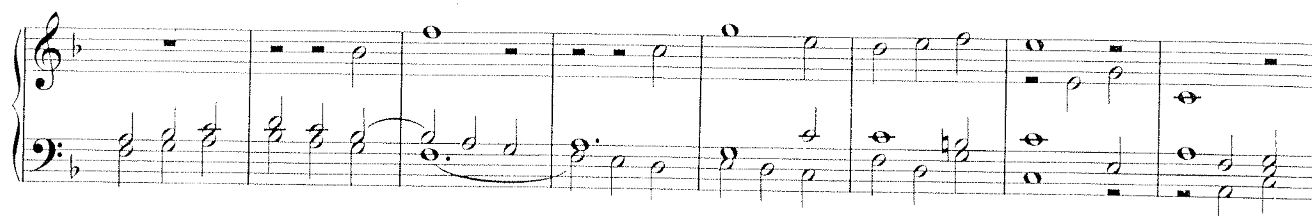
Gideon Salvadore del Populo d'Israel.

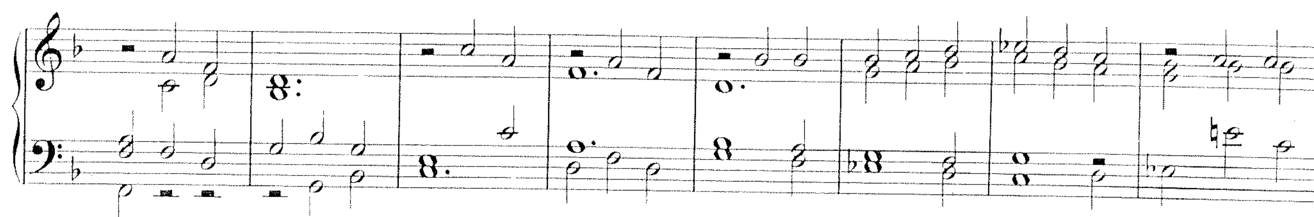
Il dubbio di Gideon della Vittoria promessagli da Dio.

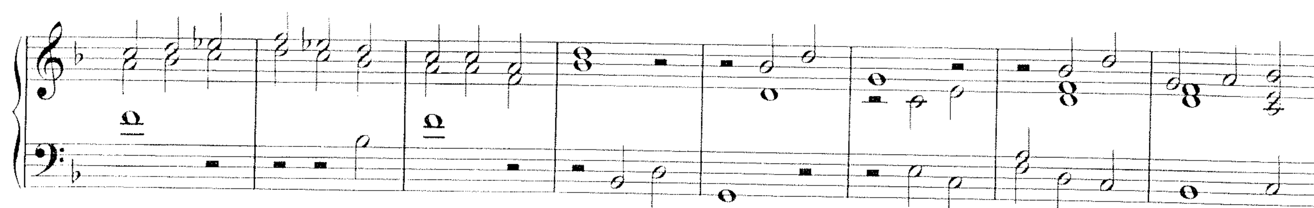












lo prova in un altra maniera contraria.

Il di lui paura, vedendosi addosso un grand' essercito de' nemici.

t. t. t. t.

Ripiglia animo, sentendo esporr a' suoi nemici, qvel che sognarono d'esso lui.

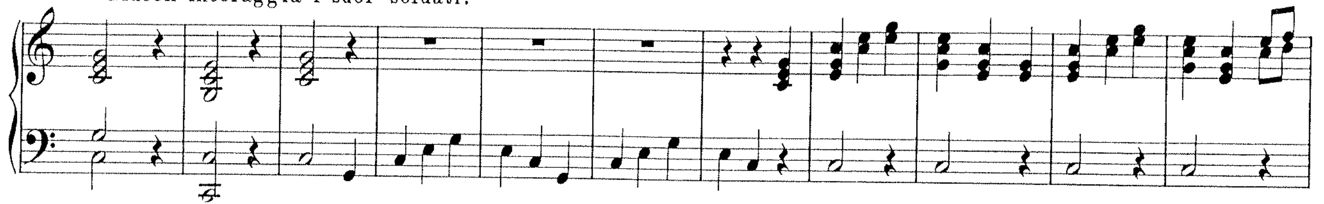








Gideon incoraggia i suoi soldati.





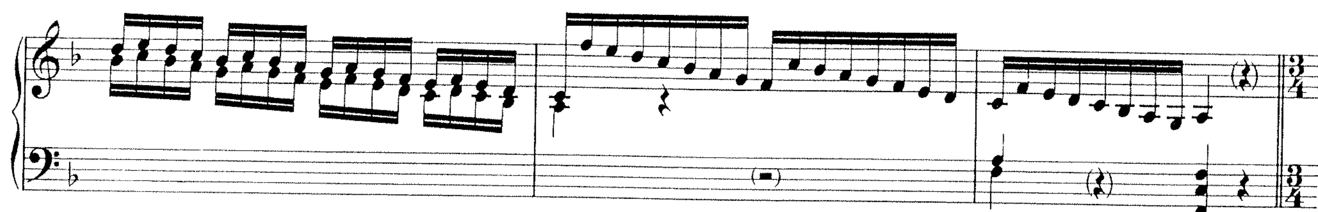


Il suono delle trombe, overo dei tromboni, e della rottura delle broche, ed il grido dei combattenti.

La fuga dei nemici persegvitati dagl' Israeliti.







La loro allegrezza della Vittoria segnalata.









Il fine della Suonata qvinta.

Jacobs Tod und Begräbniß.

Begehret iemand ein Exempel eines zum Tode geschickten und im Friede zu GOtt fahrenden Menschen zu sehen / der trete vor das Sterbe-Bette Israelis / des Stammes der zwölff Stämme des Volckes GOttes. O! wer wolte sich nicht wünschen / daß seine Seele den Tod dieses Gerechten sterben müsse? Er hatte eine ziemliche lange Wahlfarth seines Lebens in der Welt verrichtet. Ein Alter von 147. Jahren / das er auff seinem Rücken hatte / war schon eine ziemliche Last / die seine Schultern niederbeugen konte. Wer fast vor anderthalb hundert Jahren die Augen in der Welt auffgethan hat / der kan die ohne dem dunckeln Fenster schon wieder zumachen / und sich in der Ruhe-Kammer seiner Väter verschliessen. Wer auch seinen Hinterbleibenden den Segen zurücke lassen und sonsten sein Hauß so wohl bestellen kan / der wird mit gutem Willen also zu Bette gehn. Unterdessen kan man es ohne Bewegung des Hertzens nicht mit ansehen / wie sein herrlicher Sohn / die Zierde des gantzen Egyptischen Landes / Joseph / auff des lieben krancken Vaters letzte Bitte / die Hand unter seine Hüfften leget / und ihm durch einen Eyd diesen letzten Liebes-Dienst verspricht / daß er ihn in dem Lande Canaan seinen Vätern an die Seite wolle begraben lassen / und wie bey diesem Jurament der fromme Alte sein kranckes Häupt neiget. So lässet es auch sehr beweglich / wenn er Josephs beyden Kinder / Ephraim und Manasse / mit so väterlicher Liebe seinem Stamme gleichsam einpfropffet / und über ihrem Vater so einen kräfftigen Segen spricht / auch seine übrigen umb sein Bette stehende Kinder mit aller nöthigen Vermahnung und dem letzten Segen versorget / darnach aber seine Füsse auff dem Bette zusammen thut / und im HErrn einschläfft; Ja / wer will endlich ohne Weinen dem Spectacul beywohnen / wenn Joseph auff des erblaßten Vaters Angesicht fället / dasselbe mit seinen kindlichen Liebes-Thränen abwäschet / und wohl tausendmahl küsset.

Nun war nichts mehr dabey zu thun / als daß dem Todten die letzte Schuld abgezahlet / und sein Leichnam in dem Grabe verwahret würde. Und wie das Andencken des lieben Alten in den Hertzen der Kinder nicht ersterben solte / also wolte auch der vornehmste Sohn unter ihnen / Joseph / den väterlichen Cörper vor der zeitlichen Verwesung befreyet wissen / befahl dahero seinen Medicis, daß sie denselben exenteriren und balsamiren musten.

Hierauff führen ihn die Leidtragenden nach seiner letzten Disposition in das Land Canaan nach seinem Erb-Begräbnisse zu. Dieses geschiehet nun in einem grossen Comitat der ältesten und vornehmsten von Pharaonis Hoff-Leuten / ingleichen vieler andern Egyptier und Bedienten / wie nicht weniger des Gesindes des Verstorbenen / also / daß diese Leichen-Begleiter ein gantzes Heer præsentiren konten. Und hatten die Egyptier mit denen weinenden Leidtragenden über den Tod des Vaters ihres Königlichen Stadthalters / Josephs / schon siebentzig Tage geweinet / so wenden sie ietzo / da sie auff Cananitischen Grund und Boden an die Tenne Atad kommen / noch ferner den zehenden Theil von solcher Zeit zu einer grossen und bitteren Klage an. Dabey denn die Cananiter so was extraordinaires sehen / daß sie den Ort die Klage der Egyptier nennen. Nun kan es zwar seyn / daß dieses Klagen der Egyptier nur in euserlichen Ceremonien und in einer Stats-Trauer bestanden habe: Doch ist dieses gewiß / daß bey solcher Leichenbestattung die Hertzen der Leidtragenden Kinder im Wercke selbst höchlich müssen betrübt gewesen seyn. Und weil es bey dergleichen Trauer-Fällen an der Condolenz guter Freunde nicht mangelt; weil auch vernünfftige Menschen in diesem Stücke den Göttlichen Willen und das unvermeidentliche Gesetze der Natur erkennen / und bedencken / daß der Gerechte durch den Tod vor dem Unglücke weggeraffet / und zu einer vollkommenen Glückseligkeit gebracht wird: So ist es auch kein Zweiffel / es werden die Leidtragenden mit einem guten geschöpfften Troste ihre Rück-Reise verrichtet haben.

Also præsentiret die Sonata nichts anders als

(1) Das bewegte Gemüthe der Kinder Israel bey dem Sterbe-Bette ihres lieben Vaters.
(2) Ihr Betrübniß über seinem Tode / ingleichen ihre Gedancken / was darauff erfolgen werde.
(3) Die Reise aus Egypten in das Land Canaan.
(4) Das Begräbniß Israelis und die dabey gehaltene bittere Klage.
(5) Das getröstete Hertz der Hinterbliebenen.

Suonata sesta.

La Tomba di Giacob.

Il dolore dei figlii di Giacob, assistenti al letto del loro Padre moribondo, raddolcito un poco dalla paterna benedittione.

t.

tr.

tr. t. tr. t. tr. tr. t. t. tr. t. t. t. t. t. tr. tr.

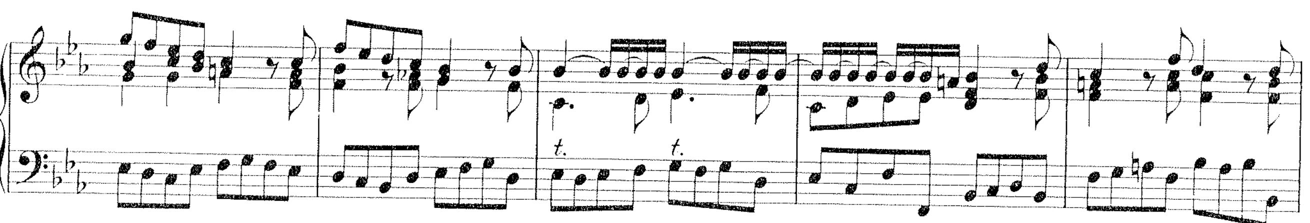
Pensano alle Conseqvenze di qvesta morte.

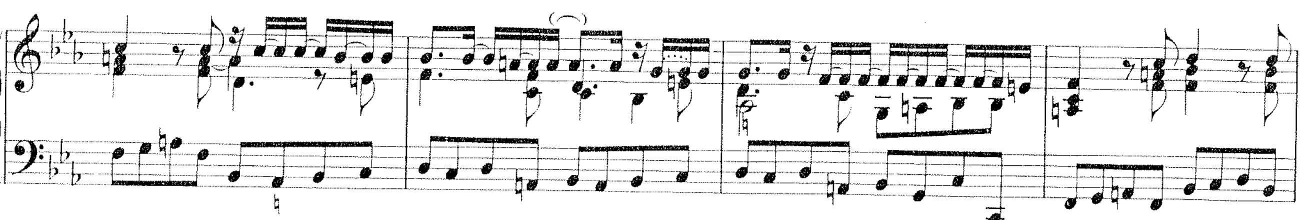


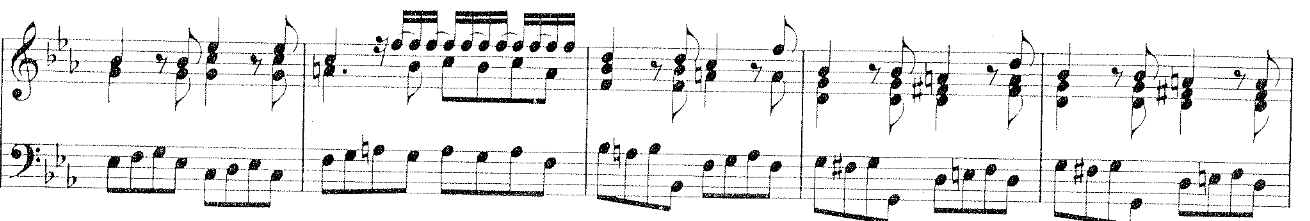


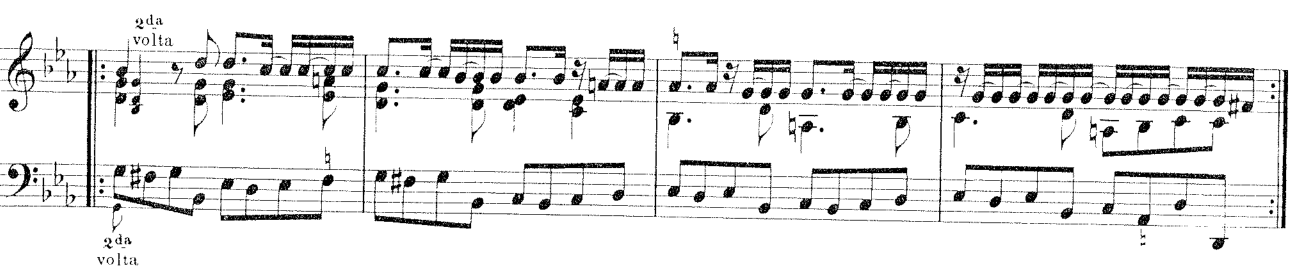
Il Viaggio d'Egitto nel Paese di Canaan.















La sepoltura d'Israele, ed il lamento dolorosissimo fatto da gli assistenti.













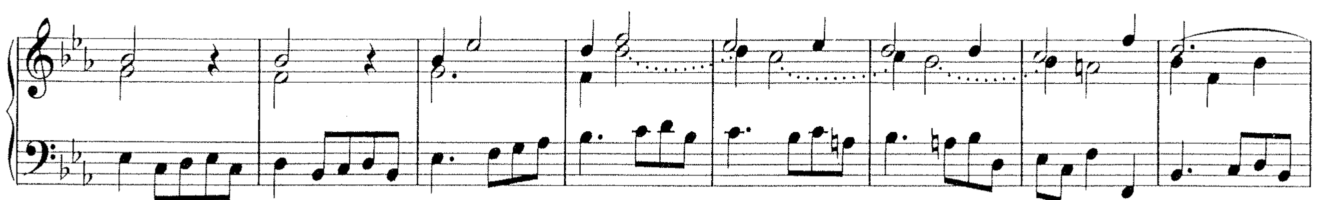




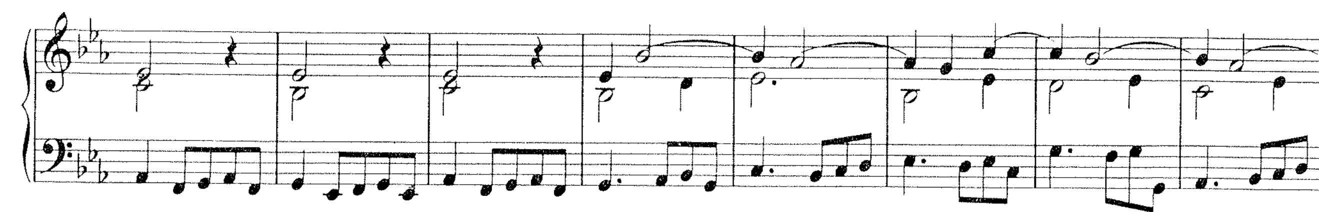
L'animo consolato dei sopraviventi.







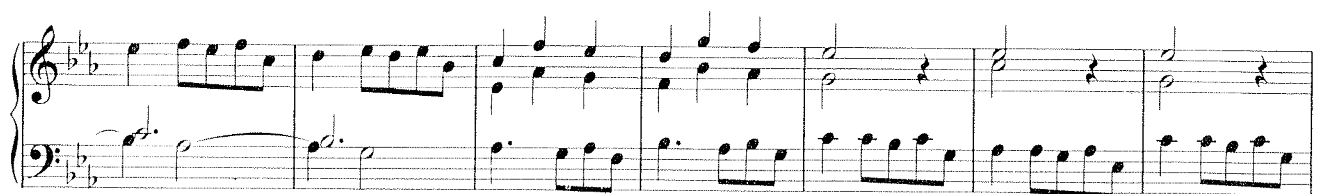


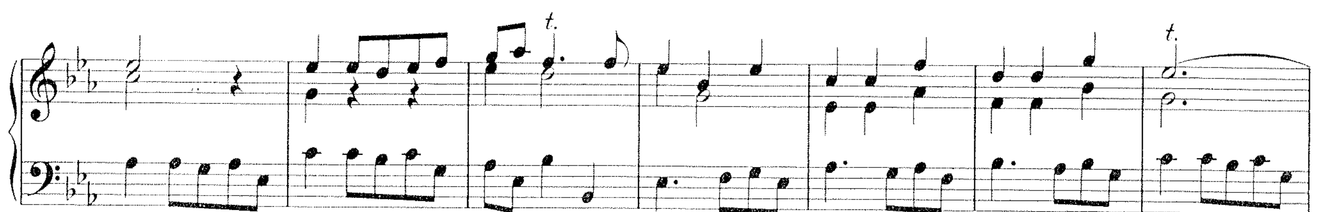


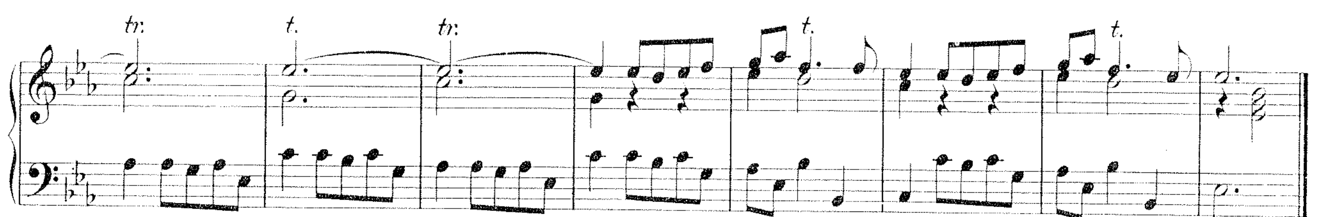












Il Fine.